

80 ÉV
A ZENEI NEVELÉS SZOLGÁLATÁBAN

Tanulmánykötet
az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Ének-zene Tanszék megalakulásának
80. évfordulójára

Szeged, 2009

80 ÉV A ZENEI NEVELÉS SZOLGÁLATÁBAN

Tanulmánykötet
az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Ének-zene Tanszék megalakulásának
80. évfordulójára



HELYI
GYAKORLATI

Szeged, 2009

2009

Szerkesztette:
Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár

Lektorálta:
Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai tanár

SZTE Egyetemi Könyvtár



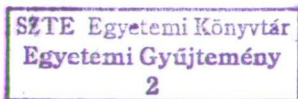
J000750831



ISBN 978-963-482-967-6

Kiadja:
© SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés:
Bakai Beáta



A kiadást a Szegedért Alapítvány támogatja

**HELYBEN
OLVASHATÓ**

Szeged, 2009

X 99443

Tisztelt Olvasó!

Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet szerkesztésében tanszékünk kilencedik tanulmánykötete jelenik meg az idén. A tanulmánykötet kiadásával emlékezünk meg tanszékünk fennállásának 80. évfordulójáról. Bízunk abban, hogy a kötetben található írások megmutatják olvasóinknak, hogy méltók vagyunk elődeinkhez. Bízom abban, hogy a kötetben megjelenő tanulmányok, cikkek felkeltik olvasóink érdeklődését.

Itt köszönöm meg a „Szegedért Alapítvány” ismételt támogatását, mellyel a kiadvány megjelenését lehetővé tette.

Szeged, 2009. június 10.

Maczelka Noémi DLA
tanszékvezető

Dear Reader,

It is my pleasure to say thank to my colleague, Dr. Erzsébet Dombi-Kemény, who already edited our 9th booklet. I think it is very important in the life of our department that not only we, but our known and unknown colleagues in our country (and maybe outside of Hungary) also use our publications. About this fact we can find evidence in the book of Christoph Wolff (Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző. Park Kiadó, Budapest 2004. – On page 625 it alludes to our issue „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” Szeged, 2001.)

In our booklet you may find the presentations of our latest conference in 2008. Beside this you can read about different matters as well. This book is published for the 80th anniversary of our Music Education Department. I would hereby like to thank the “Foundation for Szeged” for sponsoring our publications.

I hope you will enjoy this book, and can use it in your work or study.

Szeged, on 10st Juni 2009.

Noémi Maczelka DLA
Pianist, head of the Music Department
University of Szeged Faculty of the Education “Juhász Gyula”

Bevezetés

Konferenciák és kiadványok történeti összefoglalása

Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszéke 2000-től minden évben rendezett zenei konferenciát. A tudományos ülések témájához rendszerint hangversenyek is kapcsolódtak.

Az első tudományos ülésre „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” címmel került sor, melyen a Magyar Bach Társaság elnöke, Kamp Salamon is előadást tartott. Az ülést követő rövid hangversenyen Bach: Olasz koncertjét hallhatta a közönség Maczelka Noémi zongoraművész előadásában. Az esti orgonahangversenyen Bach: g-moll fantázia és fúgáját és egy korálelőjátékot Réz Lóránt orgonaművész, Bach: G-dúr triószonátáját és c-moll passacaglia c. művét Csanádi László orgonaművész adta elő. A hangversenyen két korált énekelt Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár.

2001-ben a Bartók-Verdi Konferencián Szeged város művészeti életének reprezentatív képviselői is nagymértékben járultak hozzá annak sikeréhez. Különösen a Szegeden évekig zeneigazgatóként működő Pál Tamás Liszt-díjas karmester, Kiváló művész és Sándor János kétszeres Jászai Mari-díjas, Dömötör-életműdíjas rendező nevét kell itt megemlítenünk. Külföldi előadóként üdvözölhettük Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai adjunktust a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Pedagógiai Fakultásáról. A konferenciához kapcsolódó Verdi-hangversenyt Dr. Giorgio Pressburger úr, a budapesti Olasz Intézet igazgatója nyitotta meg. A hangversenyen az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Kara a „Lauda alla vergine Maria” c. kórusművet szólaltatta meg Ordasi Péter vezényletével, majd Liszt Ferenc Verdi-átiratai és Verdi-áriák következtek. A „Rigoletto- parafrázist” Maczelka Noémi, az „Agnus Dei” és „Salve Maria” c. műveket Dombiné Kemény Erzsébet játszotta. Alfredo áriáját Varjasi Gyula énekelte Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Az „Il poveretto” c. dalt Czene Zoltán, Margit imáját Kozma Szilvia főiskolai hallgatók énekeltek ugyancsak Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Felkészítő tanáruk Bárdi Sándor főiskolai docens volt. Az ünnepi hangversenyt az SZTE JGYTFK hallgatóiból alakult kórus zárta Verdi: Nabucco c. operájából a „Rabszolgák kara” előadásával. A kórust Dr. Mihálka György Magister Emeritus professzor, tanszékünk ny. tanára vezényelte, zongorán kísért Dr. Dombiné dr. Kemény Erzsébet. A műsort Laczi Júlia művésztanár vezette.

2002 szeptemberében a városban elsőként emlékeztünk meg Kodály születésének 120. évfordulójáról. A megemlékezést összekötöttük két Kodály-tanítvány, tanszékünk volt tanárai, Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjának megünneplésével. Ez alkalommal két külföldi vendég: Mag. Wolfgang Zawichowski, a Pädagogische Akademie der Diözese St. Pölten Kremsi Intézetének (Ausztria) tanára, és Dr. Csehi Ágota PhD, a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Pedagógiai Fakultásának adjunktusa előadására is sor került. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Kodály-művek hangzottak el. A „Székely keservest” Dombiné Kemény Erzsébet játszotta, majd dalok következtek: „El kéne indulni”, „Ó, mely sok hal” Varjasi Gyula (ének), Joóbné Czifra Éva (zongora), „Az erdő”, „A farsang búcsúszavai” Altorjay Tamás mv.(ének), Dombiné Kemény Erzsébet (zongora), „Hogyan tudtál...” „Hej, kék tikom...” Laczi Júlia (ének), Maczelka Noémi (zongora) előadásában. A hangversenyt a „Maroszséki táncok” c. darab zárta, melyet Maczelka Noémi szólaltatott meg nagy vitalitással.

A 2003-as konferenciát Schubert halálának 175., Brahms születésének 170., és Wagner születésének 180. évfordulójára emlékezve terveztük meg. Ezen a konferencián finn előadót is üdvözölhattünk Pirkko Martti személyében (Turkui Egyetem Raumai Tanárképző Kara), és a témához kapcsolódó kutatásokat végző kollégákat, mint pl. Meszlényi Lászlót a Zeneművészeti Főiskolai Karról, Sándor János kétszeres Jászai Mari- és Dömötör életműdíjas rendezőt, valamint Frank Oszkár ny. főiskolai tanárt Budapestről. Mellettük tanszékünk kutató oktatói tartottak előadásokat. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Schubert, Avasi Béla és Brahms műveket hallhatta a közönség. Schubert - művek vezették be a hangversenyt: a 23. zsoltárt az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Karából alakult Kamarakórus adta elő Ordasi Péter vezényletével, majd a „Muzsikához” c. dalt Varjasi Gyula énekelte. Az Asz-dúr impromptu-t (op. 90.) Dombiné Kemény Erzsébet adta elő zongorán, majd duett következett: Schubert-Berté: Ó, drága szép muzsika kezdettel Laczi Júlia és Varjasi Gyula előadásában, zongorán kísért Joóbné Czifra Éva. Avasi Béla Wagner-stílustanulmányát Szabadyné Békési Magdolna énekelte, zongorán kísért Maczelka Noémi. A Brahms-műveket a d-moll capriccio op. 116. no. 7. vezette be Maczelka Noémi előadásában, majd a VI. magyar tánc hangzott el Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet négykezes játékával. A hangversenyt a „Szerelmi dalkeringők” zárta Szabadyné Békési Magdolna, Laczi Júlia, Varjasi Gyula és Kovács Gábor (ének), Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet (zongora) előadásában.

A jubileumi konferenciát 2004-ben Prof. Dr. habil Galambos Gábor tanszékvezető egyetemi tanár, kari főigazgató nyitotta meg.

Ekkor üdvözölhettük a legtöbb külföldi előadót: Prof. Bård Dahle egyetemi tanárt (Høgskulen i Volda, Norvégia), Esther Nott középiskolai tanárt (Sydney, Ausztrália), Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai docent a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetemről és Dr. Judita Kučerova CSc főiskolai docent a brno-i Masaryk Egyetemről. A konferenciához kapcsolódó hangversenyt az egyetemi Aulában rendeztük, melyen külföldi vendégeink is közreműködtek: Csehi Ágota (Szlovákia, Nyitra), Bård Dahle (Norvégia, Volda), Judita Kučerova (Csehország, Brno), valamint Dombiné Kemény Erzsébet, Joóbné Czifra Éva, Maczelka Noémi, Marosvári Dorottya f.h. (Hochschule für Musik und Theater, Zürich), Németh József Liszt-díjas operaénekes, Erdemes művész, az SZTE JGYTF Női Kara és Vegyeskara Ordasi Péter valamint Kovács Gábor vezényletével. A műsort Laczi Júlia ismertette.

2005-ben Zene- és művelődéstörténet címmel rendeztünk konferenciát, melyet Németh József Liszt-díjas operaénekes, Erdemes művész, Szeged Város Kulturális Bizottságának tagja nyitott meg.

A külföldi előadók sorában volt Dr. Pekka Viljanen Turkuból. A konferenciához kapcsolódóan Vladimir Richter docens (ének) és Dr. Petr Hala PhD docens (zongora) – Brno – adtak hangversenyt az Egyetemi Aulában. Közreműködött az Ének-zene Tanszék Vegyeskara Kovács Gábor vezetésével.

2006-ban Bartók születésének 125., Mozart születésének 250., Liszt születésének 195. évfordulója alkalmával rendeztünk konferenciát. A külföldi vendégek sorában üdvözölhettük Dr. Judita Kučerova CSc főiskolai docent a brno-i Masaryk Egyetemről, Dr. habil. Csehi Ágota PhD főiskolai docent a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetemről, Dr. Ingve Ness PhD professzort a bergeni egyetemről. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen a tanszék tanárai és hallgatói mellett fellépett Dr. Judita Kučerova, Dr. habil. Csehi Ágota PhD, és Pándy Ivett egyetemi hallgató (Nyitra), akik színvonalas közreműködésükkel járultak hozzá a hangverseny sikeréhez.

2007-ben a Kodály évforduló jegyében rendeztünk konferenciát. Megemlékeztünk Edvard Grieg és Edward Elgar évfordulóiról is. A rendezvény fővédnöke Prof. Dr. Galambos Gábor egyetemi tanár, karunk dékánja volt. A külföldi előadók sorában üdvözölhettük a Finn Kodály Társaság elnökét, Dr. Király Zsuzsannát. Törökországból érkezett Dr. Hatice Egilmez és Özgür Egilmez. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Kodály és Grieg művek hangzottak el a tanszék művésztanárai és a Művészeti Diákköri Konferencián legjobb eredményt elért hallgatóink előadásában. A koncert különlegessége Özgür Egilmez fellépése volt, aki baglamannal török népzenei játszott. A programot felvette a Tiszapart Tv és több napot át közvetítette.

2008-ban ünnepeltük tanszékünk fennállásának 80. évfordulóját. Erre az ünnepségsorozatra 2008. október 7-9 között került sor. Október 7-én a prekonferenciát Dr. Homor Géza dékánhelyettes nyitotta meg. Beszédében utalt arra, hogy a tanszék méltó nagy elődeihez, hiszen a most induló ének-zene tanári mesterszak indítási jogát az országban elsőként kapta meg. A délelőtti folyamán hat témakörben hangzott el többek között a reneszánsz évre és a tanszék történetére is emlékezve Dr. Kovács Gábor, Varjasi Gyula, Dr. Gyémánt Csilla, Szabadi Magdolna és Dr. Dombi Józsefné előadása. Október 9-én Dr. Tóth Szergej dékán-helyettes nyitotta meg a konferenciát. Beszédében kiemelte a rendezvény jelentőségét, amely nemcsak az intézet életében jelentős, de nemzetközi tekintetben is. A nap folyamán 11 előadásra került sor. Marina Primachenko Franciaországból, Dr. Judita Kučerova és Dr. Blanka Knopova a brnoi egyetemről, Dr. Csehi Ágota a nyitrai egyetemről tartottak színvonalas beszámolót kutatásaikról. Rév Livia zongoraművész női életét Dr. Maczelka Noémi mutatta be igen szemléletesen, központba állítva a művésznő különleges zenei interpretációját. Dr. Erős Istvánné az Ének-zene Tanszéken 80 év alatt folytatott zenepedagógiai kutatásokat foglalta össze. Rozgonyi Éva Liszt-díjas karnagy tanszékünk egykori, nemzetközileg is elismert tanárának, Kardos Pál Liszt-díjas kanagnak életét és munkásságát tárta a hallgatók elé. A szegedi operajátszás történetét 1800-tól a kőszínház megnyitásáig Sándor János kétszeres Jászai Mari-díjas rendező mutatta be. Két XX. századi zeneszerzőről is hallhattunk megemlékezést Illés Mária ill. Szabadyné Dr. Békési Magdolna előadásában, akik Vántus István és Szatmári Géza tevékenységét vázolták. Sziklavári Károly „Tisza kultusz az irodalomban és zenében” címmel tartotta előadását. A tanszék megalakulásának 80. évfordulója alkalmából tartott ünnepségsorozat zongora-avató hangversennyel zárult. Prof. Dr. habil Galambos Gábor egyetemi tanár, dékán ünnepélyes keretek között adta át a 2008-ban vásárolt Boston hangversenyzongorát. A hangverseny díszvendége Marina Primachenko zongoraművész (Schola Cantorum – Paris) Ravel: Gaspard de la nuit c. művét szólaltatta meg. A hangversenyen elhangzott a tanszék egykori tanárának, Avasi Bélának két dala Szabadyné Békési Magdolna és Maczelka Noémi előadásában. Brahms: 6. magyar táncát Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet szólaltatta meg. Maczelka Noémi Chopin: Forradalmi etüdjét játszotta és Borogyin: Igor herceg c. operájából – Igor áriájának kísérté, melyet Németh József Liszt-díjas énekművész adott elő. A műsort Bargiel: Adagio-ja zárta gordonkán Pukánszky Béla, zongorán Dombiné Kemény Erzsébet előadásában. A műsort Laczi Júlia művésztanár ismertette.

Az évek során nyolc konferenciakötet jelent meg a tanszék kiadásában. Az első kötet „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében” 2001-ben jelent meg, a második „Tanulmánykötet Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjára” címmel látott napvilágot. Ez utóbbi összefoglalja a két szerző eddigi publikációs tevékenységét és közli néhány tanulmányát. Ezek cím szerint: Avasi Béla: Szűkített prím, A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fűgáiban, A magyarországi tekerőlant hangkészlete, és Frank Oszkár: Debussy prelűdök elemzése I. II. III. valamint Liszt Szimfonikus művei. A harmadik kiadvány szintén 2002-ben látott napvilágot „Bartók-Verdi tanulmánykötet” címmel. A negyedik kötet a „Zenei konferenciák előadásai” címet kapta, és a tanszékre látogató külföldi vendégek, ERASMUS és CEEPUS ösztöndíjas kollégák előadásait is tartalmazza. Így megtalálhatjuk benne Dr. Jane Solose (USA), Kathleen Solose (Kanada) és Dr. Judita Kučerova (Brno) tanulmányát is. Az ötödik „A zenei nyelv és társadalmi igény kölcsönhatása” 13 előadást tartalmaz: német nyelvű Yngve Ness (Bergen), Wolfgang Zawichowski (Krems), Judita Kučerova (Brno) írása, angol nyelvű Bård Dahle és Esther Nott tanulmánya. A hatodik kötet „Zene- és művelődéstörténet” tartalmazza Cecilia Franchini olasz nyelvű, Marosvári Dorottya német nyelvű tanulmányát is. A hetedik kötet „Mozart-Liszt-Bartók” 16 előadást tartalmaz, amelyben Pekka Viljanen, Yngve Ness angol nyelven, Marosvári Dorottya és Judita Kučerova németül publikál.

A nyolcadik kötet „A Kodály évforduló hazai és nemzetközi kultúrtörténeti vonatkozásai” címmel jelent meg 2008-ban. 14 tanulmányt tartalmaz, melyek közül Király Zsuzsánna, Hatice Onuray Egilmez, Özgür Egilmez publikációi angol nyelven olvashatók.

A könyvek mellett 4 CD-t is megjelentettünk: 2002-ben az elsőt, melyen oktatóink muzsikálnak, a 75. évfordulóra a másodikat, melyen egykori hallgatóink hallhatóak, majd 2008-ban a 80. évfordulóra egy újabbat. Ezen oktatóink, régi és jelenlegi hallgatóink, Erasmus-vendégtanáraink és meghívott előadók játszanak. A negyedik CD-n az ösbemutatóként elhangzott Meszlényi: 151. zsoltár hallható.

A 2009-ben megjelenő kilencedik kötetben a tanszék történetéhez kapcsolódóan közreadjuk Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai tanár megemlékezéseit az utóbbi időben elhunyt kollégáinkról: Avasi Béláról, Dr. Mihálka Györgyről és Bárdi Sándorról. A konferencia- előadások mellett a Visegrádi projekt során megismert két csehországi kolléga kutatásait és olasz Erasmus vendégoktatók tanulmányát is közöljük.

A melléklet bemutatja az eddigi kötetek tartalomjegyzékét.



Ezúton mondok köszönetet a Szegedért Alapítványnak a kiadás támogatásáért, Dr. Maczelka Noémi DLA tanszékvezető főiskolai tanárnak odaadó segítségéért, a kötet bevezető ajánlásáért és lelkiismeretes lektori munkájáért, Lipták Margit tanszéki tanácsos adminisztrátornak technikai segítségéért, Bakai Beáta ügyvezető igazgatónak és Korpa Zoltánnak a nyomdai kivitelezéséért és szerkesztéséért.

Szeged, 2009. június 10.

Dr. Dombi Józsefné
főiskolai tanár

ZENEPEDAGÓGIAI KUTATÁSOK AZ ÉNEK-ZENE TANSZÉKEN

A XX. század első évtizedeiben végzett pszichológiai fejlődésvizsgálatok jelentették a tudományos alapokat a század közepétől egyre nagyobb ütemben kibontakozó pedagógiai kutatásokhoz. A pszichológiai gyökerek a szemléletmódban és a vizsgálati módszerekben egyaránt megmutatkoztak.

A kutatások egyik fő irányát az intelligencia-vizsgálatok adták, melyeknek globális, korcsoportra vonatkoztatott eredményeiből nehezen lehetett következtetni az egyes képességek sajátosságaira. A másik, jól körülhatárolható területnek a képességvizsgálatok számítottak, s ezen belül a zenei képesség- és tehetségvizsgálatok már a kezdetektől fontos szerepet tölthettek be. Központi fogalomként jelent meg a „muzikalitás” fogalma, melynek definiálására számtalan – eredményeiben egymástól igen különböző – próbálkozás született, ami nem csoda, hiszen a muzikalitás, az intelligenciához hasonlóan, nehezen értelmezhető, komplex kategória. A vizsgálatok harmadik csoportjának a teljesítményméréseket tekinthetjük, ahol az eredményeket adott célrendszer viszonylatában értékelték.

A pszichológiától egyre határozottabban önállósodó pedagógiai kutatásokban három tendencia figyelhető meg: a képességek fejlődésének és fejlesztésének kérdésköre, az oktatás empirikus tapasztalatait megerősíteni vagy cáfolni kívánó felmérések, valamint az objektív pedagógiai értékelésre irányuló kutatások.

Az első magyarországi zenepedagógiai vizsgálatokban a német zene-pszichológiai műhelyek hatása tükröződött; ezen a nyomon kezdte meg pedagógiai kutatómunkáját az Ének-zene Tanszékét megalapító **Szögi Endre** is, aki hazánkban elsőként végzett zenei képesség- és tehetségvizsgálatokat polgári iskolai tanulók körében, 1940-ben. Arra kereste a választ, hogy „...mit lehet zenei szempontból a polgári iskolai tanulóktól kívánni? Hogyan juthatunk könnyebben értékes eredményekhez? Melyek a zenei képességnek azok a részegységei amelyek a muzikalitás alapjául szolgálnak?” (Szögi: A zenei képesség és tehetség elemzése. 1940)

Szögi két megközelítésből elemezte a zenei tehetséget: a zenei elemek felől és a pszichológiai folyamatok oldaláról. Az első szempont alapján kerültek a felmérésbe a hangközöket, hangzatokat, hangnemet, hangszínezonanciát, hangmagasságot és hangerőt, konszonanciát és disszonanciát valamint a ritmust mérő feladatok, míg a hangképzetek, a képzettársítás,

az emlékezet és az érzelmek vizsgálata a pszichológiai nézőpontot képviselte.

Szögi Endre munkájának jelentősége – úttörő volta mellett – hogy rávilágított az intelligencia, az értelmi képességek zenei tehetségben megmutatózó fontosságára és a vizsgálati eredményekből levont végső következtetéseit a pedagógiai gyakorlat számára fogalmazta meg: a nevelő munkája nem szorítkozhat az egyes készségek „trenírozására”, hanem „emberileg és zeneileg” egyaránt fejleszteni kell növendékeit, azaz a szaktudás mellett a „lélekismeretre és szeretetre” is szükség van.

Dombi Józsefné az 1970-es évek végétől foglalkozik zenei képességvizsgálatokkal. Pszichológiai alapokra helyezett kutatómunkája két területet ölel fel: egyik a saját felmérések és azok értékelése, a másik pedig a zenepedagógiai és zenepszichológiai szakirodalom fő irányzatainak, tendenciáinak elemzése.

Az ő nevéhez fűződik a Seashore-teszt első magyarországi kipróbálása 1980-ban, amely a zeneiskola előképzős osztályaitól a főiskolás évfolyamokig több korcsoportot átfogó, nagyszabású felmérés volt. Ugyancsak jelentős vizsgálatnak számított a főiskolai hallgatók körében 1991-92-ben végzett mérés. Itt a mérőeszköz a Gordon-teszt egyik fejlesztett változata volt, amely a belsőhallás feltérképezésére irányult. Ennek a tesztnek lényeges tulajdonsága, hogy a hallott zenei anyag értelmezésére, megértésére, azaz az intellektuális komponensekre is kiterjed.

A saját kutatások mellett kiemelkedő fontosságú Dombi Józsefné 1999-ben napvilágot látott tanulmánya: A zenei képességvizsgálatok kézikönyve, amely a hazai és nemzetközi szakirodalomban fellelhető tesztekéről ad ismertetést, összehasonlító elemzés formájában. E munka jelentőségét tovább növeli, hogy az angol és német nyelvű tesztek első - és máig egyetlen - magyar nyelvű leírása itt olvasható.

Erős Istvánné a József Attila Tudományegyetem Pedagógiai Tanszékének programjához kapcsolódva végzett zenepedagógiai vizsgálatokat 1980-ban. A 70-es évek második felére visszanyúló kutatás újszerűsége az volt, hogy nem a már meglévő képességmodellek valamelyikét vette alapul és nem a szakirodalom illetve a kutatási gyakorlat már ismert tesztjét választotta mérőeszközként, hanem egy új, több dimenziós képességmodellt dolgozott ki, majd vizsgálati módszert és feladatsorokat készített a képességrendszer egészére.

Az országos felmérés, amelyben 840 gyermek és fiatal vett részt, elemeire bontva vizsgálta az egyes zenei képességek fejlődési folyamatát az óvo-

dától a főiskoláig. Az eredmények értékelésében fontos szerepet kapott az életkori sajátosságok és a képességek összefüggéseinek felvázolása. Emellett fontos információkkal szolgált a vizsgálat magának a mérőeszköznek (61 feladatból álló 14 teszt) és egyes feladatainak megbízhatóságáról.

Erre a tapasztalatra épült Erős Istvánné 1990-es években – az Alapműveltségi Vizsgaközpont munkatársaként – végzett kutatómunkája, melynek eredményeként elkészült az első komplex (írásbeli és gyakorlati vizsgát magában foglaló) ének-zene vizsgakövetelmény, figyelembe véve több mint 1000 magyarországi iskola szakmai véleményét. Bár az alapműveltségi vizsgát nem vezették be, ez a vizsgaforma lett a kétszintű ének-zene érettségi alapmodellje.

Nem volna szerencsés összefoglaló értékelést vagy bármiféle „zárszót” megfogalmazni, hiszen a 80 éves fennállására visszatekintő Tanszék oktatóinak tudományos munkájában minden bizonnyal továbbra is helyet kapnak a zenepedagógiai kutatások, tovább folytatva az alábbi irodalomjegyzéket, amely e rövid áttekintésben szereplő oktatók eddig megjelent zenepedagógiai tárgyú publikációit tartalmazza:

Dombi Józsefné:

- *A zenei képességek mérése és fejlesztésének lehetősége.* Disszertáció, JATE Szeged, 1980.

- *A zenei képességek vizsgálatával foglalkozó Seashore-teszt hazai revidiált bemutatása.* Acta. Akad. Ped. 1982, 141-147.

- *Standard zenei tesztek világa.* Acta. Akad. Ped. 1985, 31-36.

- *A zenei képességvizsgálatok forrása.* Módszertani Közl. XXVI. Évf. 1986, 17-20.

- *A zenei képességeket vizsgáló standard tesztek bemutatása, összehasonlítása és hazai alkalmazásának tapasztalata.* In: Czeizel E. Batta A.: *A zenei tehetség gyökerei*, Arktisz Kiadó Bp. 1992, 207-244.

Erős Istvánné:

- *A zenei képességek fejlődése (Dallam és harmónia).* Disszertáció, JATE Szeged, 1982.

- *A zenei alapképesség.* In: Czeizel E. Batta A.: *A zenei tehetség gyökerei*, Arktisz Kiadó, Bp. 1992, 183-204.

- *Zenei alapképesség.* Akadémiai Kiadó Bp. 1993.

- *Alapműveltségi vizsga Ének-zene.* Mozaik Kiadó Szeged, 1999.

Szeghy Endre:

- *A muzikalitás vizsgálata*. Főiskolai Évkönyv Szeged, 1957, 311-343.

Szőgi Endre:

- *A zenei képesség és tehetség elemzése*. Közlemények a Szegedi Ferenc József Tudományegyetem Pedagógiai-lélektani Intézetéből. 36. Szám, 1940.

EUTERPÉ TESZPISZ KORDÉJÁN AVAGY OPERAJÁTSZÁS AZ ÁLLANDÓ SZÍNHÁZ FELÉPÍTÉSE ELŐTT

„A szív formálására és a nemzet karakterének jobbítására vagy elrontására a játékszinnél alkalmasabb eszközt még az emberi elme fel nem talált” – vallotta két évszázaddal ezelőtt szakmai ősünk Kótsi Patkó János. Ezért törekedett minden ideológia saját szolgálatába édesgetni, vagy kényszeríteni Thália papjait és papnőit. Hisz a görögök óta tudott, hogy a társadalomra a színház gyakorolja a legerősebb kollektív hatást, mert közösség előtt történő, közösségi művészet.

Már Arisztotelész megfogalmazta, hogy a színielőadás rendeltetése a katarzis, azaz a megtisztulás. A cél elérése érdekében a színházművészek számtalan hatás eszközt bevetnek, de a színjátszás eredete óta mind közül a leghatékonyabbnak a zene bizonyult. Nem csoda, hogy a magyarnyelvű színjátszás kezdetén, a teátrumok műsorában már megjelentek az énekes játékok is, és Kelemen Lászlóék 1790 és 1795 között öt operát mutattak be Budán. A zenés művek megjelenését a közönség is igényelte. Ernyi Mihály színidirektor egy 1806-ban Wesselényi Miklóshoz írt levelében arra figyelmeztet, hogy a debreceniek „megunták a sok nézőjátékot és énekesjátékot ohajtanak.”¹

Az énekesjáték elnevezést opera vagy operát pótló színjátékok jelölésére használták. Elterjedését és kialakulását segítette, hogy első színészeink közül Jantsó Pál a nagyenyedi kollégium „cantus praesense”, Kelemen László pedig kántor volt. Elsősorban az egzotikus darabok (Zaide), a paródiák (Pikkó herceg és Jutka Perzsi), valamint a varázssoperák (Schikaneder: Csörgősapka) kaptak zenei megerősítést. A magyarosítás kérdése az énekesjátékok esetében is felmerült. Kelemen társulatának tagja, Szerellemhegyi (Liebenberger) András „az énekes játékok sugója és kótatanítója” Pest vármegyéhez intézett beadványában a muzsika „igazi Nemzeti Melódiákra alkalmaztatását” is javasolja.²

Ám az operák előadásához már nem elég néhány szárazfával cincogó cigánylegény alkalmi segítsége. Szükség van a zenés előadást irányító, minden résztvevő munkáját összehangoló zenemesterre – mai szóval – karmesterre is. Tudták ezt eleink, ezért az 1803. március 13-án, a zsigódi kastélyban aláírt, az „erdélyi magyar játszószín constitutioját és törvényeit” tartalmazó okmányban meghatározták a muzsikamester feladatait is.

A szabályzat szerint napi két órát kell foglalkoznia a zenekarral, köteles hat hónaponként egy operát írni, s meggátolni minden hangoskodást, veszedést, fegyelmezetlenséget. Az olyan énekest vagy zenészt, aki késik a próbáról, s ezzel akadályozza a munka megkezdését, köteles büntetéssel sújtani. De egy havi gázsijába kerül a zenemesternek, ha nem írja meg félévenként kötelező operáját. A szabályzat a jogdíjról is rendelkezik, olyanformán, hogy ha a karmester az előírt évi két munkán túl szerez zenét, a bevétel negyedét kapja, amit köteles a szövegíróval megosztani.

A karmester feladatait meghatározó regula önmagában kevés az egész estét betöltő zenemű előadásához, pálcája alá zenekar is szükségeltetik. A társulatok azonban még nem képesek eltartani egész zenekarokat, ezért a néhány tagú hivatásos zenészüket kiegészítésére alkalmi közreműködőket toboroznak, egyházi muzsikusokból, műkedvelőkből, cigányzenészekből, később pedig a katonazenekarokból. És végül, de nem utolsó sorban mindezek mellett szükség van a zene iránt fogékony, jó hangú énekes színészekre is. Nem csoda, hogy ezeket az operajátszáshoz nélkülözhetetlen, bonyolult társulatszervezési és komoly anyagi követelményeket igénylő feltételeket a kisebb társulatok nem képesek teljesíteni. Még a szegedi teátrumban is, - ahol pedig rendszerint nagyobb társulatok lépnek színre -, csak ritkán csendülnek fel operaszerzők dallamai. És ha előadásra is kerül egy-egy zenemű, az állandó zenekarok hiányából és azok esetenkénti, alkalmi összeállításából következik, hogy az énekesjátékoknak és kezdetben az operáknak is helyi változatai keletkeznek. Nem csak szöveg és scenikai értelemben, hanem zenei anyagukat tekintve is. A húzások és az áriák átrendezése olyannyira természetesnek számít, hogy azt nem is jelzik a színlapokon, csak a teljes, csonkítatlan partitúra lejátszása kerül hírelésre.

Mindezek ellenére 1800-ban, a Szegeden fellépő, első hivatásos színészek műsorán már szerepel opera is. Május 11-én, a használaton kívüli Szent György templom alkalmi színpadán mutatják be a Tisza partján az első operát, Kaurer Ferdinánd (1751–1831) ünnepelt bécsi Singspiel-szerző Fernando és Jeriko, másként Aranyidő című daljátékát, majd 27-én, már szükségből a sópajtába költözve, a másodikat: Kótsi Patkó János vígoperáját A havasi pásztorleánykát. Ez utóbbinak kottája azonban nem maradt fenn. Eredeti vígoperának hirdetik a Salavári Jankó, vagy a falusi vőlegényt is, erről viszont tudjuk, hogy csak zenés játék, és zeneszerzője Seltzer János, az 1803-ban Szegeden megfordult Kótsi-féle Kolozsvári Nemzeti Jádó Társaság muzsikusa.

E Kótsi vezette társulat – melynek „orchestrum directora”, magyarosan: muzsikamestere, Lavotta János (1764–1820) zeneszerző, a verbunkos úttörője 1803-ban három énekesjátékot tűz műsorra: a már említett A havasi

pásztorlányká-t, a Tündérek-et és Az égiháború-t. A Tündérek valójában inkább csak pantomim, Haydn: Teremtés című oratóriuma 4. tételének zenéjére, de Az égiháború már valódi opera. Szerzője az osztrák Carl Dittersdorf (1739–1799), akit a német vígopera megalapítói között tartanak számon.

Az ígéretes kezdés után azonban majd negyedszázadot kell várni arra a társulatra, amely az operajátszás követelményeinek is megfelel. Ez pedig az 1827-ben Szegedre érkező Erdélyországi Énekes Társulat. Az eseményről a Magyar Színháztörténet című vaskos szakkönyv szerzői úgy vélekednek, hogy ebben az évben történt meg először az opera országos bemutatása, mert ekkor kísérelt meg „a kolozsváriak énekes részlege függetlenedni, és csak szórakoztató zenés műsorral felkeresni Kilényi Dávid igazgatójával néhány magyarországi várost: Szegedet, Szabadkát, Zombort, Baját, Pécsét, Székesfehérvárt és végül Pestet.”³ Utazásuk célját dr. Ferenczi Zoltán fogalmazza meg: célkitűzésük „bebizonyítani a testvérhaza magyarságának, hogy a magyar nyelv igen alkalmas az énekes játékokra és operákra; hogy a nemzeti csinosodást tárgyazó mutatójaikkal az anyanyelv pallérozottságát is elősegítik, valamint próbáját adják szorgalmatos igyekezetőknek a dicső szomszéd atyafiak előtt.”⁴

A Szegedre érkező társulatról nincsenek pontos adataink. A különböző színháztörténeti források összevetése alapján azonban teljes bizonyossággal elmondhatjuk, hogy a 16 férfi és 7 női tag mellett, 24 tagú „muzsikai kar”-ból állott az Énekes Társulat. Kitűnő énekeseket találunk köztük, mint például Kelemen László unokaöccsét, a basszbuffó Szilágyi Pált, a zeneszerző-baritonista Szerdahelyi Józsefet, a jeles tenorista Pály Eleket és Déryné. Az együttes muzsikamestere Heinisch József, a Nemzeti Színház majdani első karmestere, a Mátyás király választása című dalmű szerzője.

Műsorukra – hiányos adatok miatt – csak indirekt módon következtethetünk. Tudjuk, hogy július 9-ike és 22-ike között kilenc előadást tartottak. Az első nap Rossini A tolvaj szarkáját mutatták be, 21-én pedig Weber A bűvös vadászát. Elképzelhető, hogy Kilényi, Déryné kedvéért, sógornője kedves operái közül még kettőt műsorra tűzött: Rossini Othello-ját és Heinisch daljátékát, a Mátyás király választását, ám erre semmi bizonyítékunk nincs.

Szegedi működésükről nem maradt fenn írásos kritika. Ismerjük viszont pesti előadásaik recenzióit, melyek magas szintű produkcióként értékelik teljesítményüket. Szilágyi Pál visszaemlékezéseiben magyarázatát is adja sikereiknek:

„Miért voltak meglepők operaelőadásaink? Egyszerűen fejtem meg. Déryné akkor volt hangjának aranykorában, bár nem is volt iskolázott olasz énekesnő, de kellemmel párosította énekét játékaival, ő kitűnő szende szí-

nésznő volt, a többi énekesek is jó színészek lévén összeházasíták a drámát az operával s e boldog házasság szülte a precisiót.”⁵

Ezt a visszaemlékezést megerősíti Szigligeti Ede is: „A mi legelső operistáink sokkal jobb színészek voltak, mint énekesek. (...) Egyik sem volt bravúrénekes, sőt az egyiknek orr-, a másiknak inkább gége, mint mellhangja volt, de előadásuk oly kifejező és jellegző vala, mintha nem is énekeltek, hanem csak drámailag játsztak volna. Ezt az illúsiót nagyban elősegítette az, hogy egyik sem túlzott vagy komédiázott.”⁶

Bár a kőszínház felépüléséig, 1883-ig még 72 színtársulat fordul meg a tiszaparti városban, közülük csak néhány olyan van, mint Kilényi együttese, amelyik operák előadására is szerveződött. Ilyen az 1835 nyarán Szegeden állomásozó Balla Károly – Pály Elek egyesített társulata. Ők ugyan teljes operát nem mutatnak be, de műsorra tűzik június 8-án Szöllősy Lajos Az elrabolt hölgy című pantomimból és táncokból álló darabját. S jöllehet „maga a darab tetszést nem nyert (...) a benne előforduló táncok nem csak ki-elégítették, hanem fölül is múlták a közönség várakozását. Július 26-án pedig egy hét műsorszámból álló egyvelegben az úgynevezett quodlibetben először csendül fel Szegeden Rossini Tancred-jének nyitánya és először láthatnak egy jelenetet az Olasz asszony Algírban című operájából. A Honművész kritikusja elégedett az énekesekkel. Különösen Pálnét dicséri, a ki-nek ajkáról „lelki gyönyörrel hallottuk édes hazai nyelvünk báj-hangjait” viszont Thereiáról megállapítja, hogy „nincs még kellően kimívelve az éneklésre.”

1838-ban a „borzas” ragadványnévvel megkülönböztetett Farkas József táncos, Körösy Ferenc és Keszy József hármas igazgatása alatt álló társulat július 29-én Weber Preciosá-ját viszi színre, hogy milyen eredménnyel, arról csak feltételezésünk lehet, mivel a Honművész inti a társulat tagjait, hogy „a próbákön kellőleg jelenjenek meg (...) a színpadon ne balra menjenek, midőn jobbra kellene menniük (...), mert tanulni nem szeretnek (...) a próbákön meg nem jelennek” – dörgi az írás szerzője Miskolczy István szegedi aljegyző, minden valószínűség szerint okkal.⁷

Legközelebb 1840-ben, éppen az operaháború miatt Pestről kiszorult Komlóssy Ferenc és társulata ad operát a városi széképület felújított színháztermében. Október 24-én, az alapvetően prózai társulat, énekesekkel erősítve, Bellini Normá-ját adja, olyan sikerrel, hogy még kétszer, november 1-jén és 9-én is műsorra kell tűzni. Sajnos a címszerepet éneklő Komlóssy Paulina „alsóbb hangjai erőtlének, felsőbbek elsiklók”, ám Adalgisa szólamát igen jól éneкли Gusztinyi Júlia, és Szép Edvárd is megfelel Oraveso szerepében. November 9-én akkora a siker, hogy Norma és Adalgisa kettőst ismételtetni kell! Hahnel karmester úrról elragadtatva beszélnek Szegeden,

mert „a karének és a hangászok hiánytalanok voltak.” Ugyancsak nagy sikert arat a december 15-én bemutatott Bellini mű, a Beatrice di Tenda.

A forradalomig Szegeden megforduló társulatok közül, operai előadások szempontjából, még kettő érdemel figyelmet:

Gócs Ede Erdélyi Dalszín Társasága 1846. március 1-től május 10-éig állomásozik Szegeden, ám – mint a társulat egyik tagja, Szuper Károly naplójában feljegyezi: „dacára annak, hogy a társaság operatársaságnak nevezi magát, akárhányszor megtörténik operai előadáskor, hogy egyik vagy másik operai tag csekély rekedtsége végett is, nem mehet az opera. (...) Itt az opera csak hátrányára van a színészetnek, mert maga az opera is tökéletlen, mert csak kontárkodás az előadásuk ily csekély erővel, mint itt vannak, a drámára pedig lealázó, mivel háttérbe szorítja s haladását gátolja.” Nem is mutatnak be jelentősebb dalművet, mert – mint Szuper írja – „operát nem tudunk adni, másfélét, mint amelyben egy énekesnő van, az is Gócsné. Így tehát sem operánk, sem drámánk nem tetszhetik, még a vígjátékok tartják fel úgy, ahogy hitelünket.”⁸

A Havi-Szabó-Szerdahelyi vezette szintársulat, melyből később Szerdahelyi távozik, 1844 és 1848 között más-más összetételben és néven ugyan, de három alkalommal is megfordul a Tisza partján. A három direktor közül Havi, Komlóssy tenoristájaként, 1840-ben már fellépett a nagy sikert aratott Normában. Az együttes úgynevezett quodlibeteket, táncbetétekkel tarkított egyveleget ad. Műsorukon Bellini Az alvajárójából; Donizetti Szerelmi bájital és Az ezred lánya című operáiból; Rossini A sevillai borbélyából, valamint Müller A fekete asszonyából szerepelnek részletek. Repertoárjukat a praktikum állította össze, hiszen a Dalszín Társulat nyaranta Olaszországtól Angliáig egész Európát körbeturnézza. A tagok között két szegedit is találunk: a piarista diákból lett bassz-bariton énekes Temesváry Antalt és cimboráját, Hódi János basszistát.⁹

A szabadságharc bukása után, bár Latabár Endre zenés társulatot tart és Offenbach magyarországi népszerűsítésében oroszlánrészt vállal, Szegeden nem mutat be operát, sőt más társulatok is kerülnek a zenedrámák műsorra tűzését. Nem véletlenül! Még maga Havi Mihály, az ország legnevesebb zenés vándortársulatának igazgatója is örömmel írja Szigligetinek, 1854. május 1-jén Aradról: „a vérszopó operát elbocsátottuk.” A magyarázattal a Vasárnapi Újság egy cikke szolgál:

„Vidéki városainkban, a mint tapasztalás mutatja az opera megömlője – nem a drámának – hanem a színigazgatónak. A mely színigazgató operára veti a fejét, az egyenes útján halad a megbukásnak. Így jártak távol a kolozsvári, így az aradi igazgatók. (...) Ellenkezőleg Latabár, Pázmán, Szuper és az idei kolozsvári színigazgatóság a dráma mellett híven megmaradva

(...) váratnak vissza rendes állomásaikra. Jó opera tartásához nagy segélyezés kell, a rossz opera pedig minden világi rosszak között a legkevésbé kelendő.”¹⁰

Havi Mihály levele ellenére, két év múltán 1856-ban, az akkor még fedetlen, „bódészínház”-nak gúnyolt teátrumban a Könyök – ma Kelemen és Kölcsey utca sarkán, már ismét Szegeden van. A Hegedűs Lajossal társult, 40 művészből és 17 műszakiból álló trupp két nyári évad alatt, 1857. október 11-ig 14 operát és egy balettnak nevezhető, Sobri című előadást állított színre. A Magyar Sajtó recenzense szerint „a daljátékok mintegy bűvérővel ragadják a színterembe a közönséget.”¹¹

Bemutatásra került Verditől az Ernáni, A két Foscari és a Nabucco; Donizettitől a Borgia Lucretia, a Belizário és a Lammermoori Lucia; Flotowtól az Alessandro Stradella és a Márta; Mayerbeertől az Észak csillaga; Aubertől a Báléj; Rossinitől pedig A sevillai borbély. Két magyar dalmű is szerepelt a repertoáron: Császár György A kunok-ja és 1857. július 21-én Szegeden először: Erkelről a Hunyadi László. Szegedi fogadtatása azonban kiábrándító: „mikor fognak az igazgató urak kijózanodni és átlátni, hogy az operával hagyjanak föl” – zsörtölődik a Honművész cikkírója. – „Az operának lelke a zene, nálunk pedig arra való zenekar nincsen. (...) Hagyjanak föl az operával.”

Az írás szerzőjének alighanem igaza van. Szegeden a színigazgatók, – mivel önálló zenekarral nem rendelkeznek, – a zenészeket a városból verbuválják. Így az alkalmi zenekarok a helyi vadászezred katonazenészeiből, a zeneiskola tanáraiból és a vendéglők tehetségesebb muzsikos cigányaiból állnak össze. Az ilyen szedett-vedett társaságot azután hiába igyekeznek a karmesterek művészi előadásmódra szorítani. Ezért, bár a közönség műveltebb része igényelné az operákat, gyenge előadásuk miatt elpártol tőlük.

Fiaskó egy ígéretesnek remélt dalest is. Ugyanis Benke Matildban, a königsbergi színház énekesnőjében „egy kis hibát fődöz föl a közönség” – jegyzi meg a Hölgyfutár –, „t.i., hogy énekelni nem tud. (...) A türelmes közönség nagyobb része a második éneknél otthagya a színpontot.”

1858 májusában fedelet kap a „bódészínház” és Szabó József, a forradalom előtt Európát járt együttes társigazgatója, Nagyváradról Szegedre települ át. Közreműködésükkel a prózai előadások mellett 1860 márciusáig több eddig még nem játszott opera dallama csendül föl. Doppler két műve: az Ilka és az Alfonsina; Donizettitől a Don Sebastian Meyerbeer Ördög Róbert-je; Halevytól A zsidónő; Mozarttól a Don Juan és Verditől Az álarcosbál. Szabó egyszerre két vasat tart a tűzben, hatalmas társulatát kettéosztva, fele Temesvárott, fele Szegeden játszik. Ebből fakad, hogy énekeseinek egy ré-

sze németajkú. Mikor a direktor néhány német énekest a Bega parti városba expedíál, a Hölgyfutár állandó levelezője nem nagyon búslakodik:

„Legalább ha operát látunk, azután magyar lesz, nem pedig olyan quodlibet, mint az eddigi előadások, hol az egyik magyarul, a másik németül, a harmadik pedig holmi torkesz konorkesz nyelven énekel.”¹²

Távozásuk után hét esztendő telt el, hogy ismét jelentősebb operaegyüttes érkezzen Szegedre. 1867 májusában Follinus János és művészei veszik birtokba a teátrumot. Follinus az Európát járt daltársulatban tenorista volt, s most ő az igazgató. Karmestere az a Káldy Gyula, aki a majdan 1881-ben megnyíló Magyar kir. Operaház első főrendezője lesz. Érkezésüket a Szegedi Híradó örömmel üdvözlö: „Közönségünk, mely évek óta nem látott színpadunkon operákat, bizonyára érdeklődéssel tekint a sok élvezetet ígérő előadások elé.” Rövid ittlétük alatt több már ismert opera mellett öök mutatják be először Verdi Traviatáját, Meyerbeer A profétáját és június 6-án Erkel Ferenc Bánk bánját.

A Víz előtt már csak a Temesvárról 1869-és 1870-ben Szegedre látogató Reimann-féle német operaegyüttes érdemel említést. Reimann Ede a tropaui színház éléről kerül a nagyrészt szászok lakta Temesvárra, még 1861-ben. Azóta közmegelegedésre vezet operatársulatát, és sikert sikerre halmoz. A szegedi publikum várakozással tekint vendégszereplésük elé. „Ha Pestnek olasz operája van, miért ne lehetne Szegednek német opera-társulata?” – teszi fel a kérdést a Szegedi Híradó. A közönség tódul a színházba, így az előadások állandó telt ház előtt, nagy tetszés mellett folynak. A két vendégjáték alatt Meyerbeer három operájával; Az afrikai nővel, a Dinorah-hal és A hugenottákkal; Auber Fra Diavolo-jával; Verdi A trubadurjával; David Felicien egzotikus dalművével a Lalla Raukh-kal; Kreutzer Grenadai táborával és Rossini Tell Vilmosával ismerkedhet meg a város zeneszerető közönsége.

Velük véget is ér a Szegeden megforduló, jelentős operatársulatok sora. Az opera-műfaj csipkerózsika-álomba merül, s majd csak a Tiszaparti köteátrum európai nívójú színpadán éled fel újra, a szegedi zeneszerető polgárok nagy örömére.

Jegyzetek

- 1 Történelmi Lapok 1875. febr. 28. 766p.
- 2 idézi: Magyar Színművészeti Lexikon IV. köt. 226p.
- 3 Magyar Színháztörténet 1790-1873 207p.
- 4 dr. Ferenczi Zoltán: A kolozsvári színészet és színház története 59 p.
- 5 Szilágyi Pál: Egy nagypapa regéi unokáinak 53p.

- 6 idézi: Kerényi Ferenc: Régi magyar színpadon 217p.
- 7 Honművész 1838. július 29.
- 8 Szuper Károly színészeti naplója 49-50p.
- 9 Sándor János: A szegedi színjátszás krónikája. Theszpisz szekerén 241 p.
- 10 Vasárnapi Ujság 1855. február 4.
- 11 Magyar Sajtó 1856. április 25.
- 12 Hölgyfutár 1859. szeptember 24.

DÉRYNÉ SZEKERÉN GÖRDÜLŐ OPERA

Előadásom első részében az oly sokszor eltemetett operáról, és annak megújulásáról szeretnék beszélni, majd arról, hogy a felnövő generációknak milyen lehetőségük van operaelőadások, zenés színházi produkciók megtekintésére, attól függően, hol élnek. A második részben egy olyan operatársulat munkájáról emlékezem meg, amely felvállalta az opera népszerűsítését, az élő előadás semmivel össze nem hasonlítható élményét nyújtva diákoknak, a magyarországi falvakban, kis- és nagyvárosokban élőknek, de bemutatta produkcióját a svájci, osztrák, holland és német közönségnek is. Ez a társulat a Budapesti Népszínház Operatársulata volt, „gördülő operának” is nevezték és 1985 és 89 között magam is tagja voltam. Végül egy rövid részletet szeretnék bemutatni a társulat 1986-os bregenzi előadásából.

A hagyományos operajátszás, amikor csodálatos hangú, tökéletes technikai tudással rendelkező énekeseket hallottunk, láttunk minimális mozgással és kevés színpadi játékkal, gyönyörű jelmezekben, díszletekkel, hagyományos rendezésben, már a múlté. (Walter Felsenstein szerint ez az az operajátszás, ami egy jelmezes hangverseny terebélyes énekesekkel, akik a lehető legerősebben kieresztik a hangjukat.) A közönség elvárásai megváltoztak, a fiatalabb generáció pedig porosnak, unalmasnak tartotta ezt a műfajt. Ahhoz, hogy a közönség ne pártoljon el, változásra volt szükség. Ahogy a prózai színházakban is a rendező lett a „legfontosabb” szereplő, az operaszínpadokon is átvették az irányítást. Természetesen az opera műfajának megújításában az olyan egyszeri, megismételhetetlen jelenségnek, mint Maria Callas is nagyon fontos szerepe volt. Róla mondják, hogy az „operát újra feltalálta”,¹ mert megújította azt olyan művészi énekstílussal, amelyet már évtizedek óta elfelejtettek vagy mellőztek. Mert ő mondta ki először, hogy „az opera színház is”.² „...ugyanúgy, mint Wieland Wagner néhány évvel előtte új utat nyitott az operaszínpadon.”³ Wieland Wagner öccsével Wolfganggal teremtette meg az új Bayreuthot, a náci ideológiával és külsőségekkel szakítva „kilomtalánított operaműhellyé” változtatta vissza a híres fesztivált. A mai előadásokat érdekes, meglepő ötletek, rendezői koncepciók jellemzik. Alig látunk operát korhű jelmezben, díszletben, sokszor aktualizálják a történetet. Ez gyakran sikeres, máskor azonban a nézők felzúdulását váltja ki. A színpadtechnika gyors fejlődése lehetővé tette a látványos képi megoldású produkciókat. Felnőtt egy új operaénekes generáció, akik illúziókeltő megjelenésüket, kiváló hanggi adottságaikat és színészi képességei-

ket a rendezői koncepció szolgálatába állítják. A rendezők új helyszíneket is keresnek, éppen a fiatalok érdeklődésére számítva pl. 2008. tavaszán Berlinben a metró egyik állomása szolgált egy Mozart opera helyszínétül. Néhány nevet szeretnék megemlíteni az elmúlt évtizedek legjelentősebb rendezői közül: Jean-Pierre Ponnelle, Patrice Chéreau, Walter Felsenstein, Harry Kupfer, Friedrich Götz. Hogy nem könnyű a rendező feladata sem, bizonyítja Mikó András néhány gondolata aki a Magyar Állami Operaház főrendezője volt: „ott kell kezdeni, hogy az operarendező három korszakkal találja magát szemben. A jelennel, amelyben élünk, a múlttal, amelyben a darab megszületett, (ez néha ketté válik a zeneszerző és a szöveg alapjául szolgáló mű korára) és végül azzal a korrall, amelyet a mű ábrázol. Az előadás stílusa attól függ, hogy a rendező számára melyik kor a legfontosabb. Friedrich Götz szerint három lehetőség van. A rendező vagy a darabot játssza, vagy a darabban játszik vagy a darabhoz kapcsolódva önmagával. Még hozzátehetnék egy negyediket, ami Ljubimov Don Giovannijáról jutott eszembe, de nem csak rá érvényes: a rendező játszhat a műfajjal is, szinte a darab ürügyén. Mármost aki a darabot játssza, arra szokták mondani tradicionális rendező. Más kérdés, hogy lehet játszani a darabban is, ezt tenném, ha például Rossinit rendeznék, aki maga is játéknak tekintette az operát. Végképp nem szeretem, ha a rendező „önmagával játszik”. Egy kollektívan létre hozott mű, amelynek az előadása meglehetősen sokba kerül, nem lehet egy ember magánügye, s az eredményt sem három ember előtt kell igazolnia.”⁴

A műfaj folyamatos megújítása, a közönség előregedésének megakadályozása, a fiatalok meghódítása napjainkban is fontos feladat.

A változások a tradicionális fesztiválok és operajátszó-helyek területén is megfigyelhetők. Wolfgang Wagner 2008. augusztus végén távozott a Bayreuthi Ünnepi Játékok éléről. Utóda két lánya Eva Wagner és a 30 éves Katharina Wagner operarendező, akinek Lohengrin előadása a Magyar Állami Operaházban néhány évvel ezelőtt ambivalens érzelmeket váltott ki a nézőkből. A bulvársajtó által „szőke bombázóként” sztárolt dekoratív Katharina a jövőt, a „Wagnert mindenkinek” jegyében képzei el. A marketing irányítását már kézbe vette. A bayreuthi előadásokat nem csak a rock koncertekről ismert óriáskivetítőkön, hanem az interneten is sugározzák. Persze nem ingyen, de a tömegek számára elérhető áron. Általánosságban elmondható, hogy a híres operaházak igyekeznek előadásait a nagy tömegek számára is elérhetővé tenni, pld. a MET előadásait rádió közvetíti, Magyarországon a Bartók Rádió, de a Salzburgi Ünnepi Játékok előadásai is megtekinthetők a szerződött filmszínházakban. Természetesen az előadásokról készült DVD-k viszonylag olcsón elérhetők mindenki számára. Egy másik érdekesség: éppen a műfaj nemzetközivé válását és drágaságát mutatja

egy szándéknyilatkozat megszületése és aláírása Szegeden, 2008. nyarán. Ez a szándéknyilatkozat az Európai Zenés Színházi Unió megszületéséről szól, cseh, orosz, román, magyar szerveződésben – egyelőre, céljaik között szerepel közös produciók létrehozása, európai uniós támogatások közös megpályázása. Novemberben nagy jelentőségű operaesemény lesz Szegeden: Operaverseny és Fesztivál a Mezzo Televízióval közösen. A szegedi közönség és a televízió nézői öt operabemutatóval, külföldi és magyar rendezőkkel, nemzetközi énekes gárdával ismerkedhet meg 2008. november 2–17-e között.

Milyen lehetőségei vannak ma egy fiatalnak, ha operaelőadást szeretne megnézni például Szegeden? Az elmúlt években sajnos a színházi operaelőadások száma csökkent, de az igazgatóváltás remélhetőleg változtat ezen. Az egyetemisták, főiskolások bérletet válthatnak, a fiatalabbak számára néhány évvel ezelőtt sikeresnek bizonyultak a Kisszínházban megtartott „beavatató színházi” operaproduciók, amikor rövidített formában, keresztnetszeteket láthattak az iskolások. Szegediként büszkén és örömmel említem a Szegedi Kisopera tevékenységét, különösen azért, mert ez a társulat a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola hallgatóiból alakult. Vezetője a tanszék tanára és tanszékvezetője Bárdi Sándor, tagjai: Vajda Júlia, Tóth Márta, Ördögh József, Szilágyi Béla voltak. Nyaranta a társulat végigjárta a Szeged környéki falvakat, végül pedig a Városházi Esték keretében a szegedi közönség is megismerhette a produkciót. Az évek során több vígoperát rögzített velük a Magyar Televízió is. De említhetem Katona Judit vezetésével a 2007-ben bemutatott Hány János produkciót a Király-König Zeneiskola hallgatóival és bábokkal. Néhány iskola nem vár arra, hogy előadásokat láthasson, hanem maga is bemutat operát. Erre volt példa a Rókusi Általános Iskola tanulói és tanárai által előadott Szőnyi Erzsébet opera, A makrancos királykisasszony.

Baross Gábor, a Szegedi Szimfonikus Zenekar újonnan kinevezett igazgatója egy nyár végi interjúban tervei között említette, hogy a Korzó Zeneházban óvodások és kisiskolások számára terveznek rövid koncerteket. A Szegedi Kortárs Balett – bár ez egy kicsit más műfaj – most is tart „beavatató előadásokat” táncolni szerető fiatalokat hódítva meg ezzel. A tavalyi évadban az egészen kicsikre, pontosabban az óvodáskorúakra gondolva mutatták be Csajkovszkij: A hattyúk tava speciális változatát.

Mi a helyzet azonban az olyan falvakban, kisvárosokban, ahol nincs színház, szimfonikus zenekar, lelkes amatőr társulat? Kézenfekvő válasz a DVD, CD, video, TV. A tanárra, ha iskolai keretben szervezi, mindkét esetben jelentős feladat hárul, akkor is, ha élő előadást néznek, akkor is, ha hanghordozón ismerkednek a műfajjal.

Volt viszont egy opera társulat, amely közel harminc évig „házhoz szállította” az operát, daljátékot olyan helyekre, ahova a színház csak így jutha-

tott el. Egy 1984. október 24-én a Magyar Rádió Hatvan perc a színházról c. műsorában elhangzott riportból idézek. A riporter egy szombathelyi Hány János előadás után kérdezte a nézőket:

- „Tanultuk tavaly, hetedikben.
- És ez most hogy tetszik?
- Nagyon jó.
- Mi benne a nagyon jó?
- Hát az egész. Én nem is először látom, de valahogy nem tudom meg-
unni.
- Hol jobb, a TV-ben vagy itt?
- Itt, itt, itt!!!
- És miért?
- Mert itt élőben látjuk.”

Amikor 1965-ben Kertész László művészeti vezető, főrendező valamint László Endre karmester vezetésével megalakult a Déryné Színház operatársulata a cél, amit kitűztek maguk elé, az volt, hogy Magyarország legkisebb településén is megszólalhasson „élőben” az opera. A névválasztás is tudatos volt. Déryné Széppataki Róza a 19. században társulatával vitte el a drámát, a komédiát, az operát az akkori Magyarország területére. 20. századi utódai is ezt a feladatot vállalva kezdték el munkájukat. Kezdetben kis létszámú zenekarral (5 fővel) és 20-25 fős szólista-kóruslétszámmal játszottak. Az első előadás Donizetti: Az ezred lánya c. operája volt. Az évek során a zenekar 17 főre bővült és a társulat létszáma is fokozatosan emelkedett. Amikor először elolvastam a 20 év repertoárját, elámultam. 1965-től minden évben volt premier. Donizetti: Az ezred lánya, J. Strauss: A cigánybáró, Offenbach: Párizsi élet, Hoffmann meséi, Donizetti: Szerelmi bájital, Don Pasquale, Rita, A csengő, Nikolai: A windsori víg nők, Rossini: A sevillai borbély, Bruschino úr, Alkalom szüli a tolvajt, Auber: Fra Diavolo, Flotow: Márta, Smetana: Az eladott menyasszony, Mozart: Szöktetés a szerájból, A színigazgató, Leoncavallo: Bajazzok, Schubert: Házi háború, Haydn: A pátikus, Ránki: Pomádé király új ruhája, Kodály: Székely-fonó, Hány János. Ösbemutatók is köthetők a társulathoz: Ránki-Varga: Forog a körhinta, Szőnyi Erzsébet-Sütő András-Weöres Sándor: Vidám sirató egy bolyongó por-szemért, Tamássy-Fábry: Hét falu kovácsa.

Az évek során a név megváltozott: Budapesti Népszínház Operatársulata. A társulat megalakulása 20. évfordulója alkalmából sok visszaemlékezés, köszöntő jelent meg. Az egyik Albert Istvántól: Két opera a Népszínházban címmel „...a társulat vezetői most leltek rá a számukra alighanem egyedül üdvöztető, minden bizonnyal a legkedvezőbb és legtágabb lehetősé-

get nyújtó műfajokra: a kisoperákra, a daljátékokra, az opera buffákra, azaz a víg dalművekre.”

Kertész László nyilatkozta szintén a 20. évforduló alkalmával. Kik a társulat házi szerzői – hangzik el a kérdés. „Rossini és Donizetti igen közel áll hozzánk. Alkotásaik eszményi népoperák, dallamosságuk, spontán humoruk, áradó jókedvük, féktelen temperamentumuk, lírai, romantikus meseszövések gyorsan megtalálják az utat közönségünkhöz...”

Várnai Péter így ír 1985-ben a Magyar Hírlapban: „nem hiszem, hogy lenne az országban operatársulat, amelynek többet kellett volna és kell harcolnia a fennmaradásának anyagi és technikai feltételeiért, mint a népszínházinak. Pedig a szakma és a nagyközönség régóta elismeréssel övezi Kertész kiváló gárdáját, joggal tekinti az ország operakultúrája egyik igen jelentős tényezőjének. Minduntalan le kell írni, hogy csakis ez a társulat viszi el az opera műfaját a kisvárosokba és a falvakba, hogy a felnőtt – és újabban – az ifjúsági közönséget csakis ők oltják be az operaműfaj szeretetével.”

Minden produkcióból tartottunk előadásokat általános iskolások, középiskolások részére. A 250-nél is több előadást megért Hány János c. daljáték nagy részét is ők látták. De volt több – Diák-opera – sorozata is a társulatnak, ezek 5-6 előadásból álló sorozatok voltak, az előadások előtt Vargha Károly, Kertész Iván közreműködésével rövid ismertető hangzottak el az opera keletkezésének körülményeiről, a szereplőkről, a zenekarról, a történetről, rövid zenei idézetekkel is alátámasztva ezeket, ezzel elősegítve a darab befogadását. A diákopera sorozatban megszólalt Haydn: A patikus, Rossini: Brusquino úr, Donizetti: A csengő és a már említett Hány János c. darab. Ezekhez a sorozatokhoz már a 80-as évek elejétől sikerült támogatásokat szerezni az Eötvös József Alapítványtól és az MTA-Soros Alapítványtól is. A diákopera előadások nagy sikert arattak a gyerekek és fiatalok körében, de számunkra is nagy örömet okozott ezeknek a daraboknak az eljátszása ebben a közegben. Számítalan kedves emléket őrzök én is és kollégáim is ezekről az előadásokról, a gyerekek és az opera első találkozásának olykor megrendítő, olykor szívderítő momentumairól.

Hogyan is készültek ezek az előadások? Minden év augusztus közepén megkezdődtek a felújító próbái azoknak a daraboknak, amelyeket az ősz folyamán játszottunk, illetve amelybe új szereplők álltak be. Szeptember közepén aztán elindultak az utazások, előadások. Heti 4-5 előadást teljesítettünk. Ezek a turnék november végéig tartottak, majd újra Budapesten próbáltuk az új előadásunkat február közepéig. A próbaidőszakot egy budapesti és egy vidéki premier követte, majd az év hátralévő részében elsősorban ezzel a operával jártuk az országot. A turnék hétfőn indultak és 3-4 napig tartottak. Hétfőn elindult a társulat az előadás helyszínére, az előadás után

pedig, ha nem ugyanabban a városban volt a szállás, még utaztunk 1-2 órát. A következő 2-3 napban itt volt a székhelyünk és innen indultunk a környékbeli falvakba, városokba a további előadásokra. Utolsó nap előadás után utaztunk vissza Budapestre, ahová hajnali 2 óra körül érkezünk meg. A hét további napjain már folytak az új darab zenei és tánc próbái, együttes próbái, ilyenkor jártunk énekórákra stb. A turnék alatt délelőttijeink általában szabadok voltak, ilyenkor felkerestük a helyi zeneiskolát, és ott gyakoroltunk, vagy a várossal és környékével ismerkedtünk. Elmondhatom, hogy a társulatnál töltött évek alatt bejártam Magyarországot, számos múzeumot, templomot, egyéb műemléket sikerült így megismernem. A turnékra két busszal utaztunk, az egyikben a műszaki kollégák, a díszletek és a jelmezek „utaztak”, a másodikban a társulat, a zenekar és az énekesek. Ezekre az előadásokra főrendezőnk nem tartott velünk, a „főnök” ilyenkor a társulatvezető és a karmester voltak. Minden felmerülő problémát meg kellett oldanunk, csak egymásra számíthattunk. Ez a „szükség” okozta, hogy a társulat nagyon összetartott, ha kellett, „beugrottunk” beteg kollégáink helyett, előadás soha nem maradhatott el. A produkciók nagy száma indokolta, hogy két szereposztásban játsszunk, de ha valaki nem szerepet énekelt egyik este, akkor sem pihenhetett, mert olyankor a kórust erősítette és fordítva. Ez kifejezett előny volt, nagyon jól szólt a kórus is. Öltöztető, fodrász nem utazott velünk, önellátóak voltunk ezen a téren is. El kell, hogy mondjam elég fárasztó volt egy főszerepet végig énekelni, aztán jelmezt, parókát, egyéb dolgokat összepakolni, elcipelni az útiládákhoz, majd 2-3 órát utazni.

A jelmezeknek, díszleteknek praktikusnak, könnyen szállíthatónak, ugyanakkor szépnek kellett lennie. Olyan neves jelmeztervezőink voltak, mint Kemenes Fanni, Rimanóczy Yvonne. A díszlettervezőnk Makai Péter volt.

Tüneményes sofőrünket „Keszeget” mindenki szerette, mind a 140 kilójával együtt. Csoda, hogy egyetlen baleset nélkül utaztunk sok-sok ezer kilométert, ködben, hóban, fagyban. Természetesen minden hónapban tartottunk Budapesten is előadást, „anyaszínházunkban” a Józsefvárosi Színházban. A „hétköznapi” előadások sorát megszakította néhány rendkívüli esemény. 1986-ban és 1987-ben a német Landgraf Koncertiroda szervezésében játszottuk Donizetti: Az ezred lánya c. operáját olasz nyelven Ausztria, Svájc és Németország városaiban, nagy sikerrel.

Sikeres előadásokkal vett részt a társulat a debreceni és szegedi operafesztiválon, itt Offenbach: Párizsi élet c. darabját játszottuk 1987-ben. Számomra ez nagyon nagy élmény volt, hiszen hazajöhöttem ezzel a kedves szerepemmel. Álljon itt egy rövid idézett Márok Tamás Párizsi-e a Népszínház élete c. cikkéből „Aligha. Nem hiszem, hogy párizsiak, azaz fényűzők, luxuskényelmesek azok a körülmények, amelyek között a magyar hon ope-

ravándorai dolgoznak. Szinte állandóan úton vannak. Saját színházi épületük nincs, illetve „sajátjuk” az ország csaknem összes színpada, sőt az utóbbi időben néhány külföldi színpadot is belaktak. A társulat létszáma töredéke egy igazi operatársulaténak, így aztán nincsenek néma, de fürge lábú táncosok, dalos ajkú, de „nehézkés” szólóénekesek, és kevésbe dalos ajkú, de szintén nehézkés kórustagok, itt mindenki egyenrangú, különböző mértékben ugyan, de fürgelábú és dalos ajkú kórustag-szólista-táncos. Ez az anakronizmus adja a Népszínház produkcióinak hamvas báját. S az a frissesség, lendület, elkötelezettség, amely az egész társulatot, színészt, zenekart, karmestert, rendezőt egyaránt jellemzi...”⁵

Végül néhány mondat Vámos Lászlótól a Magyar Színházművészeti Szövetség egykori főtítkárától 1984-ből, amely magyarázatul szolgál előadásom címére. „...szeretettel köszöntöm azt a lelkes kis csapatot, amelyik - visszanyúlva a magyar színészet majd két évszázados gyökereihez – Déryné útját járja, azt a színjátszást vallja magáénak, melynél még nem határolódott el a szó és az ének, az ének és a mozgás. A legösibb színpadi műfajt, a zenés drámát viszi el a legromlatlanabb nézőkhöz a még beavatatlanokhoz. Minden előadás egy-egy ütközet az opera, a zenés színpadi játék elfogadtatásáért! Annyi győzelmes csata után további sikereket kívánok”.

A sikerek 1990-91-ig tartottak. Én már csak elbeszélésekből tudom az utolsó néhány év eseményeit. Akik átéltek ezt, tudják, hogy a rendszerváltás után az ilyesfajta tevékenységre nem volt pénz. Kertész László nyugdíjba ment, Konter László lett az új főrendező, végül megszűnt a társulat. A tagok szétszéledtek, az Operaház kórusába, hivatásos kórusokba kerültek, nyugdíjba mentek. Kertész László 2004 nyarán 89. életévében hunyt el. A társulat tehát megszűnt, lehet, hogy az operaműfaj népszerűsítésének ez a módja is elavult, vagy csak túl drága lett.

A mi feladatunk viszont kedves hallgatók, jövőző óvodapedagógusok, gyógypedagógusok, tanítók, énektanárok, hogy közvetve vagy közvetlenül, de felneveljük a jövő hangverseny- és színházlátogató, zeneszerető közönségét. Az előadásomban említett „gördülő opera” csak egy példa volt. Kereshetnek új utakat, módszereket, vagy kihasználhatják nagyon tudatosan azokat a lehetőségeket, amelyek most is adóttak az önök számára. Sok sikert kívánok ehhez!

Idézetek jegyzéke

- 1., 2., 3. Pierre-Jean Remy: Maria Callas. Zeneműkiadó Bp. 1982. 9-10. o.
4. Muzsika 1984. június. Koltai Tamás: Az operarendezés: előadóművészet 15. o.
5. Délmagyarország 1987. április 30.

**MÁTYÁS KIRÁLY, MINT OPERAI HŐS –
ERKEL: SAROLTA C. OPERÁJA
A SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ SZÍNPADÁN**

„A magyar népnek csodálatos az emlékezése (...) s mennyi tévedés feszeng a nagyképű „tudomány” csácsogásaiban (...) mélyebb igazság rejtőzik a magyar nép zseniális eleven emlékezetében és meséiben (...) Mátyás királyról, az igazságosról.”

(Bajcsy-Zsilinszky Endre: Mátyás király)

A 2008-ban meghirdetett „reneszánsz év” újra és ismételten Mátyás király alakjára irányította figyelmünket. A nagy reneszánsz uralkodó máig egyik legnépszerűbb alakja történelmünknek, alakját mondákba, vándoranekdotákba emelte át a népi képzelet, majd idővel szépirodalmi színpadi művek hősévé vált. Eredjünk hát a mondaképződés nyomába, tekintsünk bele egy XX. századi, történetesen szegedi színpadi átváltozás kulisszatitkaiba.

A legendaképződés már Mátyás életében elkezdődött. Egyes források szerint Bonfini, aki 1496-ig dolgozta fel Magyarország történetét Nagy Lajosról jegyzett fel olyan „álruhás” történeteket, amelyek Mátyás halála után az elhunyt királyra hagyományozódtak: így például a kolozsvári bíró esetét. Az évszázadok során, a Mátyásról alkotott történelmi ismeretanyag, amely alapjában véve pozitív, a mondák és mesék világában változáson ment át, s új színekkel gazdagodott. Mátyás megítélését, apja Hunyadi János iránti tisztelet alapozta meg. Uralkodását tündöklő korszaknak ítéli a történetírás, hódításait, a hadviselő király alakját elhomályosítja a művészeteket kedvelő, humanista kultúrát terjesztő reneszánsz uralkodóé. Pedig, ha hinni lehet a történészeknek, Mátyás mintaképe az ókori nagyságok közül a hódító Nagy Sándor volt, és bizony népszerűtlen intézkedéseket is hozott, az adót még a legkisebb telkes nemesektől is leleményesen behajtottá.

Az utókor a negatív forrásokat nemigen idézi. Bonfini Mátyás portréja is az uralkodó pozitív vonásait emeli ki, azt a Mátyást rajzolja meg, aki „szinte sohasem kezdett afféle dologba, ami ne sikerült volna kívánsága szerint”. Mátyás bőkezűsége legendás volt – történetíróit jól választotta meg, s valószínű velük sem fukarkodott. Mindez csak részben magyarázza meg persze a

napjainkig élő legendákat, a népe között álruhában megforduló igazságos királyról. A reneszánsz irodalom kedvelte az *álruhát*, mint cselekményformáló eszközt. Az itáliai reneszánsz novellairodalom, amelyből Shakespeare is gyakran és szívesen merített (Bandello) gyakran alkalmazza az álruha védelmében rejtőzködő és cselekvő szereplőket. Bandello a Fiúnak öltözött lány c. elbeszélésének hősnője, úgyszintén Shakespeare Ahogy tetszik Rosalindája és a Vízkereszt vagy amit akartok c. vígjáték Violája szükségből ölt álruhát. Az álruha, amely védelmet kellene, hogy nyújtson, csapdává válik. Az álruha új figurát teremt, túl jól sikerül az átváltozás, az alak önállósul, az álruhás hamisságból megoldhatatlannak tűnő bajok származhatnak.

„Áöltözet, gonoszság eszköze,

Az ellenség benned mily védve járhat (...)

(Vízkereszt II. felv. Viola monológja)

A reneszánsz irodalom vígjátéki hamiskodása pozitív kimenetelű.

A Mátyás mondák álruhás reneszánsz uralkodója máig élő toposz. Változtat, módosít a képen a romantika, hozzátesz a XX. század. A hős királyért, az álruhás vadászért ugyan sirba hervad Vörösmarty Szép Ilonkája, de az ő „liliom hullása”-nál, csaljon bár könnyeket az olvasó szemébe, a „honnak élő” győzedelmes, erős király alakja fontosabbnak tűnik. A téma átköltözhet Mosonyi Mihály operaszínpadára, a zenei és színpadi fikció hasonló súllyal láttatja Mátyást (1861. XII. 16. Budapest Nemzeti Színház). Mosonyi Mihály nevével, zenéjével napjainkban egyre ritkábban találkozunk, jöllehet a 19. század jelesebb magyar komponistái közé tartozott, s Erkelhez hasonlóan ő is a nemzeti opera felvirágoztatásán fáradozott. Talán túlzottan is, spekulatív módon erőltette a „magyaros” zenei nyelven történő operai megformálást. Nemes szándéka visszájára fordult, „magyarosnak” vélt motívumai nem muzsikája szárnyalását segítették elő, hanem üres formalizmussá váltak.

Erkel Ferenc, a nemzeti opera megteremtője színpadi műveinek témáját nagyrészt a magyar történelemből merítette, nem komponált operát Mátyásról. Operáinak sora Dugonics András-Egressy Béni szövegére írt Báthory Máriával indult. Ezt követően a tragikus sorsú Hunyadi László ihlette újabb opera megalkotására. Az operában feltűnik az ifjú Mátyás alakja is, reményteljes fiatalsága mezzoszoprán hangon szólal meg. Erkel csinos kis áriát is komponált a híres mellékszereplőnek.

Tizenkét éves szünet után született meg a máig legtöbbet játszott romantikus opera, a „nemzeti opera” a Bánk bán. Alig egy év múlva Erkel vígoperával jelentkezett (1861), a nem túl nagy lelkesedéssel fogadott *Saroltával*. Erkel egyetlen vígoperája az 1862. június 26.-i bemutatót követően összesen tíz előadást ért meg az 1901. január 24-i utolsó előadásig, majd eltűnt a színpadról.

Csak a zenetörténészek említették meg időnként Erkel életműve kapcsán. Ha nem is száz évig, de jó hetven évig várhatott Erkel bájos ifjú hősnoje, hogy valaki, a mesebeli királyfi dermedt Csipkerózsika-álmából felébressze. A „királyfi” végre megérkezett, Vaszy Viktornak hívták, Szegeden töltött be éppen opera- és zeneigazgatói tisztséget, és többek között arról volt nevezetes, hogy feladatának tekintette a feledésbe merült, vagy ritkán játszott operák felkutatását, műsorra tűzését. A Magyar Rádió a hatvanas, hetvenes években jelentős feladatot vállalt a népnevelésben. Kultúrmissziójához a komolyzene, a nemzeti zenei értékek ápolása is hozzátartozott, gyakran sugárzott saját stúdiójában készített felvételeket. A Magyar Rádió ezen törekvése szerencsésen kapcsolódott össze Vaszy Viktor szegedi tevékenységével, akkor már évek óta folyamatosan érvényesülő műsorpolitikájával. Így került sor a Sarolta c. Erkel opera életre keltésére. Zenei anyagának gondozásával, felfrissítésével Vaszy Viktort bízta meg a Magyar Rádió, a librettót, Czanyuga Mihály eredeti szövegekönyvét Romhányi Józsefnek kellett felfrissítenie. A vígopera felújításának, korszerűsítésének lelke és motorja Vaszy lehetett, erről tanúskodnak a tartalmi és zenei változások, és a tény, hogy *a szegedi opera fennállásának 25. évfordulóját Vaszy az újjászületett Sarolta bemutatójával ünnepelte 1971-ben.* Hogy milyen nagy jelentőséget tulajdonított a szegedi zeneigazgató az átdolgozásnak az alábbi sorok bizonyítják:

„Erkel operái között talán a Sarolta zenei anyaga a legalkalmasabb arra, hogy értékeit kibányásszuk. (...) Hogy a darab annak idején miért nem talált megfelelő fogadtatásra, annak okai részben a szöveg fogyatékoságaiban, részben a zenei anyagnak egy vígoperához való túlméretezettségében keresendők. A kéziratok áttanulmányozása közben másokban és bennünk is felmerült a kétely bizonyos részek hitelességét illetően, amely részek megzenésítését Erkel fiainak tulajdonítják. Romhányi József az eredeti szövegekönyvet – Czanyuga Mihály munkáját – csak a mese lényegét illetően hagyta meg, egyébként teljesen átdolgozta a darabot. A cselekményt Géza király idejéből igen helyesen Mátyás korába helyezte át, hiszen Mátyás személye és a hozzá fűződő mondanakör bővelkedik olyan elemekben, amelyek a Saroltában a bonyodalmakat okozzák. Nevezetesen: Mátyás a hagyomány szerint szeretett áruházban a nép közé vegyülni, így a történet is hihetőbbé vált, nem is szólva arról, hogy Mátyás alakja ma is kedvelt történelmi figuraként él a magyar nép lelkében.”

A szépleány és az áruház király történetét tehát Mátyás korába emelte át az alkotó páros, mert úgy érezték ez a történet mindenképpen a Mátyás mondanakörhöz tartozik. S ha már a Mátyás legenda a szegedi operaszínpadon is életre kel, miért ne lehetne hinni abban, hogy a mű cselekménye Mátyás király egyik kedvenc városában Szegeden, vagy annak környékén játszódik.

1971. december 31-én Vaszy a készülő bemutatóról így nyilatkozott:

„A történet szerint Mátyás álruhában járja az országot, és egyik végvárában (nagyon valószínű, hogy ez a vár Szeged) beleszeret egy kántor leányába. Mátyás mentora, Belus azonban vigyáz a királyra, és végül is a szép Saroltát Gyula vitézhez adják nőül, az igazságosztó Mátyás nagy bánatára.” (Polner Zoltán: Erkel Sarolta c. vígoperájának bemutatója elé, Csongrád megyei Hírlap)

A legendaképződés XX. századi továbbélésének lehetünk tanúi, most éppen az operaszínpadon. Az álruhás király, aki mellesleg nem veti meg a sebbik nemet, ki is lehetne más, mint Mátyás király, s akkor már a helyszín miatt ne lehetne a kedvelt Szeged, az opera újjászületésének színhelye. Az álruha, ha nem a „gonoszság eszköze”, akkor vígjátéki multságos félreértéseket idéz elő. Fennáll ez az átdolgozott műre is, ahol meglehetősen sok „vígoperai” helyzetet teremt az álruhásdi, a személycsere. A szövegkönyv szinopszist, tartalmi összefoglalóját a korabeli szegedi műsorfüzetből adom közre:

AZ OPERA TARTALMA

I. felvonás

A falu főterén vagyunk. A török ellen hadbainduló Mátyás királyt és seregét a falu ünneplő díszben várja. A falu kántorát, Ordítót kéri fel, hogy üdvözlje a hadat. Mátyás helyett azonban Belus, a király kapitánya érkezik, aki elmondja, hogy a király később jön, de úgyszemint ismerhetnek rá, mert többnyire álruhában jár.

A táborozó sereg egyik daliája, Gyula vitéz, szerelmes Ordító kántor szépséges leányába, Saroltába, aki viszonozza érzelmeit. Kiderül, hogy Mátyás is látta már Saroltát, neki is nagyon megtetszett a szép leány, ezért ruhát cserél Gyula vitézzel, hogy mint egyszerű katoná Sarolta közelébe és bizalmába juthasson.

Ordító, akinek Sarolta elmondta Gyula iránti szerelmét, szívesen fogadja a hírt, tetszik neki a távolról meglesett ifjú, s az álruhában érkező Mátyást elzavarja.

II. felvonás, I. kép

A falu végén vagyunk. A hadbainduló csapat éppen búcsúzkodik a néptől, a török ellen indulnak. Sarolta Isten áldását kéri szerelmére, Gyulára. Az álruhás Mátyás – aki hallotta az imát – hirtelen Sarolta elé lép, de a leány apjával, Ordítóval együtt elutasítja. De most – legnagyobb megdöbbenésükre – Gyula a király öltözkéiben jelenik meg, s felszólítja Mátyást, hogy induljon velük a harcba.

Sarolta reményvesztetten omlik össze: tudja, hogy soha nem lehet a „király” felesége, s fáj neki, hogy a királynak vélt Gyula ilyen játékot űzött vele. Nem így a nagyravágyó kántor, aki most boldogan arról álmodozik, hogy lányából királyné lesz.

2. kép

Mátyás tábora. Mielőtt hadba vonulna a sereg, Mátyás király Ordítóért küld, hogy áldja meg csapatait. Ordító legnagyobb meglepetésére most Mátyást látja királyi öltözékben, végképp megzavarodik, de Mátyás elhiteti vele, hogy ez tréfa csupán, Gyula az igazi király. Indul a had a török ellen.

III. felvonás

Ismét a falu főterén vagyunk. Mátyás győztesen tért meg seregével, most éppen győzelmüket ünneplik. Mátyás ismét álruhába öltözik, tér vissza Ordítóék házához s úgy érzi, hogy most megszerzi magának Saroltát. Reménye tovább erősödik, mikor megérkezik Belus egy levéllel, melyet aláírat Mátyással. Ebben az áll, hogy Ordító kántor azonnal adja férjhez Saroltát Gyula vitézhez. Belus, az idősebb, tapasztalt katona, Mátyás védője ezt azért teszi, hogy megkímélje a királyt ettől a méltatlan kalandtól. Mátyás azt hiszi, hogy vele esketik a lányt, s úgy gondolja, a leányt majd kárpótlásul főudvarhölgygé nevezi ki.

Igenám, de Sarolta közben megtudja Gyula vitéztől, hogy csak játék volt a ruhacsere, s szerelme valóban Gyula vitéz. A közben betoppanó Ordító meglátván Gyulát s azt híven, hogy ő a király, fölkelti a papot s azonnal összeesketi a fiatal párt. A mit sem sejtő, időközben előkerült Mátyást pedig elfogja és borospincébe zárja.

Mátyás visszaöltözik királyi ruhába, napfény derül a ruhacserére. Az igazságos király úgy áll „bosszút”, hogy Gyula vitézt egyik végvára kapitányává nevezi ki, s megbocsát a nagyravágyó kántornak is. A nép elteti a királyt s az ifjú párt.

Romhányi jól összekuszálta a cselekményt, s sok érzelemmel, humorral fűszerezte. Persze a dramaturgiai lóláb meglehetősen kitetszik, de hát ki törődött a hetvenes évek elején a hadi sikerért imádkozó s a sereget megáldó „kántor” figurájának hitelességével. Pap szereplőt nem állíthattak be a cselekménybe, mert annak nem lehetett lánya – protestáns papok, akik részeseülhettek a házasság szentségében – Mátyás korában (node Géza király idejében sem!) még nem léteztek. Sebaj, segít majd a zenei dramaturgia, és az

operai anakronizmusból született humoros figurát, Ordítót, a kántort hitelesíti majd Gregor József nagyszerű alakítása a színpadon.

Hogyan fogott hozzá az alkotópáros a tartalmi és zenei leporoláshoz? Először is sok felesleges részt kiiktattak a műből, így a háromfelvonásos négy képbe komponált vígopera játékidejét 130 percre, a két szünettel együtt három órára rövidítették. Vaszyra jóval nagyobb feladat hárult, mint a régi opera „portalanítása”. Némi túlzással kijelenthetjük, nem csupán zenei átdolgozója lett az Erkel-műnek, hanem társszerzője is. Vaszy így vall az elvégzett zenei munkáról:

„A zenei átdolgozás első feladata az volt, hogy megtisztítsa az opera anyagát a nem kétségtelenül Erkel kezétől származó részekről, és több dramaturgiai hibát, amelyek különösen a harmadik felvonás második részében jelentkeztek, kijavítson, így a darabot a mai közönség számára élvezhetőbbé és érdekesebbé tegye. Az átdolgozó munkája volt még az opera terjedősebb részeinek tömörítése, valamint az új szöveggönyv alapján bekerült részeknek – Erkel intencióit tiszteletben tartva, lehetőleg az ő tematikájával és az ő stílusában való – kiegészítése, illetőleg megkomponálása.

A hangszerelést, amennyire csak lehetett, érintetlenül hagytuk, hiszen határozottan merjük állítani, hogy a Sarolta partitúrájának faktúrája sokkal kidolgozottabb, mint akár a Hunyadi László, akár a Bánk bán. A szólamok ökonomikusabb életet élnek és sok érdekes olyan hangszínt rögzítenek, amelyek még ma is figyelmet kelthetnek és a mester nagy tudásáról, gyakorlatáról és elhivatottságáról tanúskodnak.” (Vaszy gondolatai az 1971-es szegedi műsorfüzetből)

A 19. századi hagyomány szerint az operai főhős szólama tenor hangra komponálódik. Vaszy felhívja a figyelmet Mátyás két gyönyörű tenoráriájára. A bemutatón Réti Csaba énekelt a király szerepét, akinek meggyőződése volt, hogy Erkel modorában komponált Vaszy-áriákat énekelt annak idején. A komponista-karmester, bár igyekezett megtisztítani az Erkel-operát a saját korában oly divatos, de száz évvel később túlbujánzónak tűnő, öncélúan „magyarkodó” motívumoktól, a lendületes fegyvertáncot és a toborzást fontosnak ítélte, büszkén hivatkozott rájuk, mint olyan zenei megoldásokra, amelynek Ordító, a kántor bravúráriájával együtt a darab zenei dramaturgiájának dinamikáját erősítették. Vaszy véleménye szerint „olyan látványos, színes nagy tömegeket mozgó opera született, amelynek előbb utóbb helye lenne a Szabadtéri Játékok programjában is a „nemzeti sajátosságokat hangsúlyozó művek között, mint például Kodály Hány Jánosa”. A Saroltát éppenséggel a látványos tömegjelenetei, és nagy erenye, az újjávarázsolt jól megszerkesztett zenéje tenné alkalmassá a Szabadtéri színpadára.

Térjünk vissza az átdolgozott opera közzétételére, amelyre 1971. február 5-én került sor a Szegedi Nemzeti Színházban. A vígoperát a darab újraálmodója Vaszy Viktor vezényelte, csapatának erőssége, Versényi Ida rendezte, és a díszletet az azóta szép pályáívet befutott Székely László, jelmezeit Gombár Judit tervezte. A szereposztása országos szinten is ideálisnak, nívósak mondható, Saroltát az ismert koloratúr csillag Lehoczky Éva, Mátyást Réti Csaba, Gyula vitézt Gyimesi Kálmán, Belust Sinkó György, Ordítót Gregor József énekelte a bemutatón s az azt követő 12 előadáson, idővel belépett a második szereposztás is a főbb szerepekben: Fekete Mária, Szabady József, Börcsök István, Halmi László...

Az újjávarázsolt operát a kritikusok többsége némi fenntartással fogadta. Egyesek fanyalgásukat is kifejezésre juttatták, ellenben magáról az előadásról egyértelműen lelkesedéssel számolnak be.

Egyáltalán, érdemes volt-e hozzányúlni Erkel elfeledett operájához? Bár a partitúrán egyesek szerint „fáradtság érződik (!)” elmarad színvonalban, hatásosságban a sikeres Erkel-operák mögött, abban mindenki egyetértett, mégis érdemes volt felújítani, hiszen zenei „múltunk ápolása feladatunk”, s régi értékei közül érdemes kibányászni azokat a darabokat a homályból, amelyeket értő kézzel újra fénybe emelhetünk. Ellentmondásosnak tűnik ugyanakkor, hogy a helyi lapok beszámolóiban azt vitatják méltó-e a Sarolta a 25 éves szegedi operai jubileumra, érdemes volt-e éppen ezt a művet „előadni”, kirukkolhatott volna Vaszy parádésabb előadással is, hiszen ennek a műnek még a műfaji besorolása is bizonytalan. Igazi vígopera-e vajon, vagy „csak dalmű”. Ökrös László a Délmagyarország kritikusa például 1971. február 7-i terjedelmes, a bemutatót elemző cikkében így summázza a „dalmű” műsorra tűzésének tanulságait: „(...) a szegedi opera, amely eddig kivétel nélkül izgalmas eredménnyel fedezett fel oktanul elfeledett operákat, némelyik felfedezésüket valószínű reneszánsz követte (Nabucco!), most szerényebb sikerrel nyúlt a múlthoz. Erkel kortársai sok mindenben tévedhettek, a Sarolta megítélésében azonban úgy gondoljuk, a lényeget tekintve igazuk volt.”

Sokkal megértőbben közeledik az Erkel-opera felfrissítéséhez, műsorra tűzésének kérdéseire a zeneszerző Vántus István, a zenei szaklap, a Muzsika hasábjain. Idézem: „A magyarnál sokkal gazdagabb operai örökséggel rendelkező nemzetek is féltő szeretettel ápolják s mentik meg a jelenkor számára azokat a régebbi alkotásokat, amelyek, ha nem is remekművek, de néhány mozzanatukban gondolat, művészi érték rejlik. S ez nemcsak jogos cselekedet, hanem kötelesség is. Kötelesség, mert az elődök munkásságának számontartása nemcsak nemzeti önbecsülés dolga, hanem annak a zenetörténeti kontinuitásnak megmutatása is, amely mindenképpen inspiráló hatású, s amely támpontot jelent művészi értékeinek felbecsülésében.”

Vántus jeles zenei eseményként üdvözlí a már csak címében ismerős Erkel-opera feltámasztását a tetszhalálból. Értő elemzésében feltárja Vaszy érdemét, aki a munka oroszánrésztét vállalta, aki rendet teremtett a zenei anyag dramaturgiai rendezetlenségében, megtisztította a darabot a kevésbé értékes, valószínűleg nem Erkel kezétől származó részeketől, s a mester zenei stílusának tiszteletben tartásával új részleteket, a mai prozódiai követelményeknek megfelelő új recitatívókat komponált. Vaszy az új részletekben „ügyes fogással Erkel-motívumokat használt fel, többek között a Hunyadi Lászlóból és az Ünnepi nyitányból.” Ez utóbbi megoldásokat Vántus az átdolgozás érdemeihez sorolja.

A fővárosi szaklapban, a Muzsikában tehát pozitív ítélet született a darab értékét, életképességét illetően. Sőt, Vántus István lelkesültségtől átitatott mondatokban ír a mű értékeiről: „A SAROLTA MÁRIS ÉL! Élteti az a hat-hét kitűnő ária, amely Erkel művészetének legszebb pillanatait idézi, élteti a hatásos kóruskezelés, egy kitűnő fegyvertánc, s mindenek felett az, hogy a darab üde, cselekményes, és az átdolgozás eredményeképpen nagyon formás” Végül, de nem utolsósorban, teszi hozzá Vántus, a darabot élteti a szegediek „példamutatón jó előadása”. Az előadás értékeit, kisebb hangsúly eltérésekkel, Vántushoz hasonlóan ítélik meg a helyi lapok is. Míg a fővárosi folyóirat *Lehoczky Éva* alakítását méltatja első helyen, „aki kitűnően játszik s nagyszerűen éneklí a nehezebbnél nehezebb koloratúr áriákat”, addig a megyei és városi napilapok az akkor már egyre népszerűbb *Gregor József* Ordító alakítását méltatják első helyen. Ének- és játékbéli produkciója, remek II. felvonásbeli áriája oly tökéletes, hogy eddigi pályafutásának emlékezetes állomásaként minősülhet a későbbiekben is. A szövegkönyv okozta nehézségek azonban nem Sarolta és Ordító alakítójának vállát nyomták, hanem Mátyás és Gyula vitéz megformálóinak, *Réti Csabának* és *Gyimesi Kálmánnak* okozhattak jóval nehezebben megoldható színpadi feladatot. Mind a két férfi (hős) szerelmes... Ki az igazi hős? A király, aki rangját titkolva álruhában hódítani indul? Vagy Gyula, aki szintűgy vagy még inkább szerelmes, s kénytelen kellenen, királyi parancsra, de mégiscsak belemegy a családsgába?

A szépen éneklő *Réti Csaba* Mátyás szerepében borotvaélen kénytelen táncolni, hogy a király ne váljon nevetségessé. Réti úgy tudta megőrizni Mátyás emberi méltóságát, hogy a szerelmes ember esendőségét is felvillantotta a vígjátéki helyzetekben. A bariton *Gyimesi Kálmánnak* jutott a konvencionálisabb hősszerelmes szerep, ő az, akiért a szép Sarolta lángol, ő nyeri el a lány kezét, és az „igazságos” Mátyás döntése értelmében a házassághoz biztos egzisztenciát is kap. Gyimesit a hősszerelmes egyhangűbb szerepében tehetségén kívül nagy színpadi tapasztalata is segítette. Vérteli

színészi játékkal, hős hangvétellel, szépen énekelt Gyulát formált. *Sinkó György* Belus szerepében olyan idősebb, rangos katonát állított a színpadra, akinek még a király is hallgat a szavára. Hangjából, jelenlétéből méltóság, tekintély sugárzott. *Versényi Ida* rendezését, aki a tőle megszokott színvonalon állította színpadra a vígoperát, a világosság, áttekinthetőség jellemezte. A lírai hangulatú jeleneteket kiegyenlítette, mintegy ellenpontosította a kórus és a táncosok beállításának mozgalmasságával. *Székely László* levegősen hagyta a színpadot, nem törekedett a szegedi vár szolgálai hű másolatára, helyette olyan színpadi teret kreált, ahol a kitűnően éneklő kórus (kórusvezető: Szalay Miklós) és a színház tánckarát kisegítő EDOSZ Együttes és a szegedi egyetem táncosai is hatásosan mozgoghattak Lutor Gyula koreográfiájára.

A Szegedi Nemzeti Színház tehát mindent megtett, hogy a Saroltát a lehető legtökéletesebb előadásban állítsa a közönség elé. Ökrös László, a Délmagyarország színházi rovatvezetője szerint ez a „tökéletesség csak részben feledtette a mű hibáit, részben azonban felnagyította azokat”. Elsősorban a darab műfaji bizonytalanságából fakadó problémáit emelte ki éles fényel.

Erkel partitúráján az „opera” műfaji megjelölés volt olvasható, és az eredeti mű hangvétele a kor ízlésének megfelelően romantikusabb, hősibb és líraibb is lehetett. A felújított, átírt XX. századi Sarolta azáltal, hogy a mondák álruhás királyát állította a darab középpontjába, szerepcseréit a mű kibonyolításába – eszmeileg a népi fantáziában élő, kalandozó, emberi gyarlóságoktól sem mentes, de alapjában véve igazságra törekvő Mátyás figuráját gazdagította még egy ecsetvonással. Ezt a Mátyás-figurát örökíti meg az operettek világa is. Ezekből, a zenés színpadi Mátyás ábrázolásokból akadt jó néhány: Stephanides Károly: A kislány és Mátyás szerelme c. operettjével kezdődően a Mikszáth írása nyomán komponált Sárközy-operettig, az 1951-ben bemutatott Szelistyei asszonyokig.

A nagy reneszánsz uralkodó alakjához méltó, nagy Mátyás-opera valójában máig nem született meg. Ellenben az álruhás játékos alakoskodó, a szeretreméltó kópé figurája, a népi mondák világából többször is átköltözött a mesejátékok, verses drámák, zenés színpadok, filmek világába. Nem véletlen, hogy Vaszy és Romhányi választása a Sarolta „portalánítása” közben Mátyás király alakjára esett. Ő illett a történetbe, a 25 éves szegedi opera történetébe is! – Mátyás, aki szeretett álruhában elvegyülni a nép között, aki reneszánsz módon szerette az életet, a szerelmet, s aki gyakran járt a szegedi várban. Vaszyék ünnepeltek, és méltón! Mellesleg egy sikerrel előadható kedves darabbal gazdagították a magyar operairodalmat, a Rádió hallgatóit s a szegedi nézőket.

Irodalom

- Galeotto Marzio: Mátyás királynak kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről szóló könyv. Bp. Magyar Helikon 1977. Kardos Tibor fordítása.
- Bajcsy-Zsilinszky Endre: Mátyás király. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1983.
- Antonio Bonfini: Rerum Ungaricarum Decades. Basel, 1568 – Magyarul Geréb László fordításában 1943-ban és 1959-ben.
- Szeged folyóirat 2009. januári száma, amely Mátyás király és a magyar reneszánsz c. tudományos ülés (2008. nov. 21.) tanulmányait tartalmazza.
- SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének 2008. okt. 7-9-ig meghirdetett konferenciáján elhangzott előadás, Dr. Gyémánt Csilla: Mátyás király, mint operai hős – Erkel: Sarolta c. operája
- Polner Zoltán: Erkel Sarolta c. vígoperájának bemutatója elé – Beszélgetés Vaszy Viktorral. Csongrád-megyei Hírlap 1970. dec. 31.
- Ökrös László: Sarolta – Erkel bemutató Szegeden. Délmagyarország, 1971. febr. 7.
- Szabó Endre: Sarolta, bemutató a Szegedi Nemzeti Színházban. Csongrád-megyei Hírlap, 1971. febr. 7.
- Vántus István: A Sarolta Szegeden. Muzsika, 1971. április p. 12-13.
- Erkel: Sarolta – a bemutató műsorfüzete – kiadta a Szegedi Nemzeti Színház, 1971. február.

RÉV LÍVIA MŰVÉSZETE

Miért pont Rév Livia? Azért, mert az ő művészete mély humánumot, személyisége életerőt, optimizmust áraszt. Ha zongorázását hallgatjuk, megismerhetjük a muzsika valódi mibenlétét.

Rév Liviát 1990-ben ismertem meg, amikor hosszú idő után először látogatott Magyarországra, és ezzel az első látogatással rögtön Szegedet tisztelte meg. Rév Livia első koncertje és mesterkurzusa Szegeden 1990 tavaszán volt. (Livia később többször megkérdezte tőlem [mint egyetlen hiteles forrástól...], mikor járt először Szegeden, mert nem emlékezett rá. Én azért emlékszem pontosan, mert Borbála lányom akkor volt fél éves pici baba.)

Nagyon élveztem Livia társaságát, a beszélgetéseket, az érdekes történeteket, a koncertjeit, a mesterkurzuson bemutatott darabokat; és igyekeztem minél többet vele lenni. Megkérdeztem Weninger Richárdot, a Zeneművészeti Főiskola akkori igazgatóját, a Weiner Kamarazenekar karmesterét, hogyan került hozzánk Livia (akkor még én is ott tanítottam). Ő azt válaszolta, hogy egy alkalommal, amikor Fischer Annie-val koncertezett, megkérdezte Anniet, kit javasolna mesterkurzus tartására Szegedre. Fischer Annie Rév Livia meghívását tanácsolta. Ez egy fantasztikusan jó gondolat volt tőle. Livia elbűvölte mindazokat, akik kapcsolatba kerültek vele, bámulatos életkedvével, optimizmusával és humorával – ragyogó zongorahangjáról és muzsikus lényéről nem is beszélve.

Az 1990-es szólóest, melyen Mozartot és Debussyt játszott, egészen különleges volt. Különlegesen szép zongorahangon játszott, és végtelen hajlékonysággal formált. Emlékszem, szokatlan pedálkezelésének ésszerűségét és szépségét meg kellett magyaráznom a növendékeimnek. Nem kevésbé volt elbűvölő megjelenése sem: máig emlékszem a kitűnő szabású, egészen zárt, fekete, elegáns estélyire, melynek egyetlen dísz egy szépséges vörös selyemrózsa volt. A szólóestet követő egy hetes mesterkurzuson én magam a darabok bemutatását élveztem a legjobban...

Nem sokkal az első kurzus után újból Szegedre jött koncertezni, Mozart A-dúr zongoraversenyét (K.488) játszotta a Weiner Kamarazenekarral, Weninger Richárd vezetésével a Tisza szállóban.

A szegedi zsinagóga jótékonsági hangversenyeire is többször meghívtuk, eddig összesen háromszor játszott. Az elsőn Beethoven: c-moll és Mozart: d-moll zongoraversenyét, melyet a Salieri kamarazenekarral, Pál Tamás vezényletével adott elő. A koncertet némi izgalom előzte meg: Dr. Pol-

lák László – a Zsinagógaért Alapítvány elnöke – lakásán találkoztunk, ahol kedélyesen beszélgettünk, míg egyszer csak úgy mellékesen, megjegyeztem – Beethoven: C-dúr és Mozart: d-moll zongoraversenye lesz műsoron, ugye? Erre Livia a legártatlanabb csodálkozó tekintettel válaszolta, hogy egyáltalán nem a C-dúr, hanem a c-moll. Azt hittem elsüllyed a szoba velem, ugyanis tudtam, hogy a zenekar aznap este kezdte próbálni a c-moll versenyművet. Laci bácsi elővette a levelezést, amelyből egyértelműen kiderült, hogy Livia tévedett. Mit volt mit tenni, elrohantam a színházba a rossz hírrel Pál Tamáshoz, aki éppen a második tételt próbálta, az elsőn már túl voltak. Ő meglepetésemre egyáltalán nem esett pánikba, rögtön intézkedni kezdett: a kottaanyagért Búza Róbertet Budapestre küldte. Másnap megjött a zenekari anyag, próba, és hétfőn a hangverseny csodálatosan sikerült...

Később, amikor Szegeden járt, rendszerint nálam lakott, mert nem szerettem a lélektelen szállodákat. Mi igen magasan lakunk, lift nincs, és kicsit féltem, hogy nem bírja az emeletet. Még 90 évesen is tempósan vette a lépcsőket, alig pihenve a fordulókban. Marton Árpád róla készült könyvének anyagát (Ő muzsikál rajtam keresztül. Kairosz kiadó, 2007.) nagyrészt abból az interjúból merítette, amit nálunk készített Líviával.

Még egy apró történet, amit sem a fent említett könyvben, sem a róla készített filmben (Mácsai János – Pálos György, 2006) nem találtam: egy alkalommal cinkos mosollyal mesélte el nekem egyik zongorája eladásának történetét. (Az apropót az adta, hogy dicsértem zongorahangjának szépségét.) A vevő – így Livia – megkért, hogy játsszam valamit a zongorán, hogy hallja a hangját, mivel ő nem tudott zongorázni. Én szívesen megtettem, mire megjegyezte, hogy csodálatos hangja van a hangszernek. Én persze nem mondtam neki, hogy ez nagyrészt az én billentésemnek köszönhető, és az ő keze alatt fele ilyen szépen nem fog szólni...

Arthur Rubinstein is elragadtatással írta róla: „Íme egy zongorista, aki igazi tehetséggel rendelkezik, és mindazzal, ami ezzel jár: ritmika, stílus, hangszín, érzelmek és tökéletes technika.”

A most következő Chopin-nocturne (c-moll, 1837) a világ kritikusaitól a legszebb felvétel címet nyerte el. A BBC több kritikus véleményét hallgatta meg, akik anélkül tették meg észrevételeiket, hogy ismerték volna az előadók nevét. A lejátszott felvételek között Arthur Rubinstein lemeze is ott volt. A győztes Rév Livia nocturne-gyűjteménye lett. Nagyon büszkén és nagy örömmel mesélte ezt nekünk.

A nocturne után a róla készült filmből mutatnék be részleteket, mert vázslatos egyéniségéről így tudhatunk meg a legtöbbet.

Néhány adat Rév Líviáról:

Született: 1916. július 5. Budapest

Eredeti neve: Rauchwerger Lívia

Tanárai: Varró Margit, Máthé Klára, Weiner Leó, Székely Arnold (Budapest), Robert Teichmüller (Lipcse), Paul Weingarten (Bécs)

1946-tól Párizsban él. Férje Pierre Aubé báró, diplomata. Két lányuk született.

Koncertek Európában, Afrikában, Japánban, a Közel-Keleten, az USA-ban.

A következő karmesterekkel játszott együtt: Sir Adrian Boult, André Cluytens, Eugen Jochum, Josef Krips, Rafael Kubelík, Hans Schmidt-Isserstedt, Konstantin Silvestri, Walter Susskind.

Felvételek: SAGA, Palexa, Hyperion.

Felvett művek: Debussy: Preludes I-II, Children's corner, Por le piano, Estampes, Chopin: Nocturnes, 4 impromptus, Fantaisie, Berceuse, Mendelssohn: Lieder ohne Worte, For children (kis darabok különböző szerzőktől) stb.

A francia Becsületrend (2008), és a Pro Cultura Hungarica kitüntetés tulajdonosa.

Szabady Józsefné

**MI A TITKA?
SZATMÁRI GÉZA ZENESZERZŐ ÉLETÚTJÁT
BEMUTATÓ EMLÉKKÖTET BEMUTATÁSA**

In memoriam

Akár Kosztolányi is ott ülhetett volna az ágy sarkán azon a szép, verőfényes őszi vasárnapon, 1978. október 8-án, amikor Szatmári Géza déli fél tizenkettőkor elhagyta a földi életet. Nyugodt békességben távozott, minden rendezett volt körülötte. Felesége a legnagyobb odaadással vigyázta a végső percig, de ő maga is gondoskodott élete párjáról – Szabady Józsefre bízta. Az operaénekes kísérté ki a házból, ahogy a tisztesség és tisztelet kívánja, majd jelentette továbbra is Sáríkának az otthon melegét.

Már mindnyájan odaátról figyelnek bennünket, s ha tehetik, könnyíteni szándékoznak földi vergődéseinken. Ők már tudják, hogy az élet, ha sűrű és nehéz is, megismételhetetlenül szép.

A zeneszerző és művei

Szegedi éveiben kompozícióival kapcsolatban a legnagyobb diszkréciót vállalta föl. Az alkotás élményét és műveit magában hordozta, mint eltűnt gyermekeit. Azt hitte, hogy a II. világháborúban odaveszett minden opusza. Ám a szerencsés véletlen úgy hozta, hogy vázlatainak és első lejegyzéseinek jelentős része megmaradt a húga és sógora hagyatékában, abban a bizonyos volt ezredesi lakásban, ahová az I. világháborúban szolgálati okokból áthelyezték a Sauerwald családot. Utolsónak húga hagyta el a szegedi otthont 1971-ben bekövetkezett halálakor.

Kezdeti szegedi darabjait mesterének, Figedi Fichtner Sándornak, dr. Baranyi János zongoraművésznek és Fiedler Walternek, a kiváló csellistának ajánlotta. Azt is hallottuk tőle, hogy első önálló szerzői estjét Bartók és Kodály elismerő kritikája tetőzte. Tudván a teltházaz estről és előadóiáról, valódi fővárosi zenei eseményt jelenthetett bemutatkozása.

Azután következtek a szorgos zenekritikusi évek a két főállásban vállalt zeneitanítással, és benne a debreceni karmesteri időszakkal. Összevetve a napokkal, hetekkel, hónapokkal, évekkel, aligha találunk üres, komponálásra termett órát, de a családi otthon légkörét hangoló műzsa sem csókolhatta homlokot.

A háborús években ismét termékenyebbé vált, pályadíjas műveket alkotott a Magyar Rádió felhívására. Boldogan jött vissza Szegedre, hívta a létesülő konzervatórium alkotó, alapító tagként és a színház. Kísérőzenét, színpadi zenét, átiratokat írt, de szép dalciklust komponált Balázs Béla versszövegeire. Alkalmi darabokat is szerzett az 50-es évek elején. Még háromszor fogott hozzá a zeneíráshoz, fúvósötöst komponált, Nagy Imre oboaművész barátjának oboaszonátát és a sorok írójának Ady Endre: Szomorú ódák valakihez című dalciklusát zenésítette meg fúvóskvintett és/vagy zongora kíséretével 1975/76-ban.

Hogy milyen alkotásai születtek még, azt nemcsak a titkolózó szemérem, hanem a sors is rejtve hagyta előttünk.

Kéziratban fellelhető kompozícióinak címei, ajánlásuk és keletkezési évük:

1. Koncertetude (es-moll) zongorára 1916, Szeged
2. Fuga orgonára I. 1917, Szeged
3. Fuga orgonára II. 1917, Szeged
4. Kettős fuga orgonára 1917, Szeged
5. Choral előjáték Fichtner Sándortól 1917, Szeged
6. Fuga (3 témára) zongorára 1918, Szeged
7. Szonáta zongorára 1918, Szeged
8. Air gondokára zenekari kísérettel 1918, Szeged
9. Szonáta zongorára és csellóra 1918, Szeged
10. Nyitány zenekarra (quasi una fantasia) 1919
11. Október – énekhangra, zongorakísérettel 1920, Szeged

Op.6. No.1.

Szövegét írta: Lendvai István

12. Fantasie élégia que zongorára 1920, Szeged
13. Magyar ábránd zongorára – op.7. 1921, Szeged
14. Négy magyar népdal 1923. okt. 4.
15. Hegedű-zongoraszonáta 1926, Budapest

„Drága jó tanítómesteremnek”

Sonata quasi una fantasia

1925. V. 5-én Budapesten fejezi be, első bejegyzés

16. Két Ady-dal 1926/27, Budapest
17. Hej búra termett idő - XVII. századi dallam 1927.III.5-6. Budapest
- „Molnár Imre dr. barátomnak”
18. Heimlich funkenl der Abendstern 1927, Budapest

Op. 12. No.2.

Albert H. Rauch szövegére és

A medesári szép leány balladája

Op. 6. No.2.

Lendvai István szövege

- | | |
|--|-------------------------|
| 19. Édesanyám emlékének – zongorára | 1927/28, Budapest |
| 20. Három zongoradarab – op. 10. | 1928, Budapest |
| 21. Három Petőfi-dal női karra | 1933, Budapest |
| 22. Suite pittoresque pour orgue – op.27. | 1934, Budapest |
| „Schmidtbauer Lajos barátomnak szeretettel ajánlom” | |
| 23. Scherzo | 1936. VIII.22, Budapest |
| 24. Kosztolányi dalciklus | 1943/44, Budapest |
| 25. Kosztolányi-dalok: | 1945 |
| Szeptember elején | |
| Az ihlet perce | |
| 26. Bánk bán – színpadi zene a Szegedi Nemzeti Színház felkérésére | 1946, Szeged |
| 27. Énekszövegek Balázs Béla verseire 1-6 | 1947, Szeged |
| 28. A makrancos hölgy – kísérezene a Szegedi Nemzeti Színház felkérésére | 1947, Szeged |
| 29. Missa Ábrahámhegyiensis – énekkarra | 1948 |
| „Dr. Kovács Sándor szombathelyi püspök úrnak” | |
| 30. Megyen már a hajnalcsillag lefelé népdalfeldolgozás | 1951, Orosháza |
| 31. A szegedi tanyákon – kórusmű | 1951, Szeged |
| vegyeskarra | 1952, Szeged |
| 32. Csongrádi csárdás kamarazenekarra, cimbalomra és énekkarra | 1952, Orosháza |
| 33. A küzdők felém – kantáta Lódi Ferenc versére | 1953, Szeged |
| 34. Magyar népdalszvit zenekarra és énekkarra | 1953/54, Szeged |
| | 1955/56, Szeged |
| 35. Finales – zenekari nyitány | |
| 36. Fúvósötös | 1955/56, Szeged |
| 37. Szonáta oboára | 1963, Szeged |
| 38. Szomorú ódák valakihez | |
| Ady Endre versére | 1975.I. |
| Szabadyné Békési Magdinak dalciklus | |
| énekhangra, fúvósokra és zongorára | 1976.XII.1. |

Dátum nélküli művek

39. Scherzo (rondo formában)
40. Suite vonósz zenekarra – op. 2.
41. A könnyek asszonya – Ady Endre versére

Tanítványainak tárháza

Szatmári Géza elsőrangú muzikalitást hozott magával, bölcsőjében egymás mellett sorakoztak zenei tehetségének különböző területei. Először a zongorajátékkal ismerkedett meg, rövid időn belül édesanyja irányításával jó „prima vista” játékosná serdült. Majd a zeneszerzés felé fordult, ahol is szeretett mestere vezette egészen magasra, az 1920-ban megszerzett zeneszerzői diplomáig. Hamarosan észrevétette magát jó tollú íróként, és fiatalon az Újságírók szindikátusának tagjaként az egyik legkeresettebb fővárosi zenekritikussá érett. A szakma szabályait megtanulta, és gyorsan vált jóindulatú zenekritikussá. Előkelő, választékos stílusa sohasem fedte el a lényegét, pontosan célzott, őszinte és udvarias volt.

Tehetségének legmélyrehatóbb területe, hatékonyságának kisugárzása legmaradandóbban tanítványaiban fejeződött ki, és él a mai napig. A tehetséges magvető – még ha zenetanár is – hosszú ideig képes újratemeteni önmagát, és a zenei mélység ilyen természete semmivel sem marad alul a többi szuverenitást felmutató zenei megnyilatkozásnál.

Tanítványainak döntő többsége megértette és átélte, hogy nem egyszerű zenei szakmunkással került tanár – diák viszonyba. Ő udvarias volt, sokszor fennkölt, ami néha lételem volt, hiszen a zenét magyarázta, sokszor sértett volt, talán a körülmények ügyefogyottsága zavarta. Nem tűrte a butaságot és az ügyetlen fércmunkát; mondhatni szigorú volt, de nem goromba. A tehetség előtt fejet hajtott, a készületlenséget nem viselte el, de elvárta a pontosságot, precízséget, a műves munkát. Mindez semmi nem lett volna a fiatalok körében töltekező boldogság és a szeretet vezérlő erejének működése nélkül.

A méltányoló szeretet első tárgyi, szegedi megnyilatkozása az emléktábla avatása volt halálának 25. évfordulóján.

Pro memoria

1971 tavaszán Vaszy Viktor bekonferálása után Maklári László kísért fel Szatmári Gézához, kinek egy fűvösötöst és egy dalciklust vittem bemutatásra. Rövid időn belül ezek a zeneszerzés órák melegebb barátsággá váltak, s házasságkötésünket már apai-anyai szeretettel vették körbe.

A boldog együtt megélt órákat, színes ünnepeket lassan beszötte az elmúlás esendő súlya. Nehéz pár év volt, de mindig ellensúlyozta a Szatmári Gézát feszítő indulat és szellem. Benne leginkább szélső pólusait éreztem, úgymint az akaratát, akaratos kínlódását, a bántó tényeken való udvarias felülemelkedéseit. Lényét vezérelte a pengeélességű gondolkodása és a nemes emberi mérték.

Hogy mi tartotta még élethelyzeteit össze? Tudom, Ő is így látta – élete párjának a valóságban könnyen eligazodó, diszkrét, precíz lénye, aki a lamentálás helyett „mi a következő lépés?” technikájával ügyesen helyre tette a ritkuló telefonok fölötti bánkódást, a magántanítványok megfogyatkozását.

Tehetsége legmélyebben a tanításban fejlődött ki, hiszen megállás nélkül ezt művelte, az ihletet fogadni és elhatalmasodni hagyni alig volt alkalma. Vázlatai, jegyzetlapjai több kompozíciót sejtetnek, de elkészült-e, elveszett-e, ki tudja.

„Kijelenthetem, hogy zenei dolgokban biztos vagyok” – mondta halála előtt pár héttel. Látszott, hogy jólesik ezt mondania, s várta háziorvosát, akivel bensőséges kapcsolatot tartott fenn, és várta talán az Istennel való találkozót is.

Köszönöm az életem vezérlőjének, hogy tanulhattam Tőle, megismerhettem, képessé tett arra, hogy rám bízhatta élete neuralgikus pontjait, végül műveinek titkait.

Köszönöm mindazoknak, akiket megilletett volna emlékező gondolataiknak megjelentetése, de kérni nem volt alkalmam írásaikat. Kérem, hogy ennek ellenére fogadják jó szívvel e könyvet, és gondolják tovább a szigorúan derűs Szatmári órákat.

**A KORTÁRSZENE MEGJELENÉSE SZEGHY ENDRE,
SZENDREI IMRE, MIHÁLKA GYÖRGY
MUNKÁSSÁGÁBAN**

A 2008/09-es tanévtől az ének-zene BA képzés Zenei informatikus szakirány egyik új kötelező tantárgya a kortárszene. Ez motivált arra, hogy megvizsgáljam milyen szerepet játszott és milyen területeket érintett korábban a kortárszene a tanszék történetében.

A hagyományok tiszteletét szem előtt tartva bemutatom a különböző korszakokat, az itt oktató tanárokat, valamint az összehasonlítás érdekében a különböző időszakokra jellemző tantárgyi változásokat. A tanári karból három kiemelkedő pedagógusra emlékezem, akik munkásságát Bartók és Kodály tisztelete fémjelezte, emellett szerepük meghatározó volt a kulturális életben.

Budapesten a Polgári Iskolai Tanárképző Főiskolán az 1874-75-ös tanévben az első tanszékek között alakult meg az Ének-zene Tanszék. A képzésben jelentős szerepe volt Bartalus Istvánnak, aki széleslátókörű egyéniség volt, számos énekkönyvet írt és a népdalgyűjtés területén is fontos munkát végzett.

1928-ban Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter a Pedagógium keretében működő Polgári Iskolai Tanárképző Főiskolát és az Erzsébet Nőiskola keretében működő Polgári Iskolai Tanárképző Főiskolát egyesítette és Szegedre helyezte.

Ekkor kapott meghívást az Állami Polgári Iskolai Tanárképző Főiskolára Szögi Endre (1943-tól Szeghy) az ének szakcsoport vezetésére. Kezdetben minden tárgyat maga adott elő. Az 1930-31 évben Kertész Lajosné és Cholnoki Margit is segítettek a munkáját, a zongora illetve a magánének tárgyak oktatásában. Az ének kiegészítő szakcsoportként működött. Ennek ellenére igen nagy volt az érdeklődés, mutatja ezt a hallgatók száma, mely 1930–49 között 363 fő volt.

Szeghy Endre tanszékvezető megbízatása rövidebb megszakítással 1961-ig tartott.

1959-től 4 évre emelkedett a képzési időszak. Ettől a tanévtől vezették be újra a három szakosságot, miszerint az alapszakpárokhoz lehetett választani az ének szakot. 1964-től visszaállították a kétszakos képzést. Ekkor magyar-ének és történelem-ének szakpárokból tanultak a hallgatók.

A Dr. Szeghy Endre vezette tanszék tanárai 1961-ben dr. Faludy Béla karvezető, Dr. Káldor János zenetörténész, Szendrei Imre zongoraművész, Péter Józsefné Frank Klára zongoraművész, Varga Ferenc zenetörténész, Erdős János karvezető, Kovács Gabriella énekművész, Mészáros Emma zongoraművész voltak.

A tanárképzés mellett jelentős hangsúlyt kapott a művészi munka. Szeghy Endre országosan is elismert kórust alapított, amelynek nagy szerepe volt Kodály műveinek tolmácsolásában.

A *második periódus* 1961-től Avasi Béla főiskolai docens tanszékvezetéséhez kapcsolódik. Neves tanárok érkeztek a tanszékre. dr. Faludy Bélát Kardos Pál, később Liszt-díjas karnagy váltotta fel, dr. Káldor János helyére Frank Oszkár főiskolai docens került.

Avasi Béla, a zenetudományok kandidátusa zeneelméleti kutatásokkal foglalkozott. Nevéhez fűződik többek között a tonális és reális válaszok kutatása Bach: Das Wohltemperierte Klavier c. művében és több Bartók kórusmű elemzése. Jelentős jegyzetek és tankönyvek születtek Avasi Béla, Frank Oszkár, Gábor Éva, Kardos Pálné, Monoki Lajos tollából. Nemzetközileg is elismertek azok a zenetörténeti és zeneelméleti Bartók kutatások, amelyek Frank Oszkár nevéhez fűződtek.

Ebben az időben vezették be önálló tárgyként a népzénét, valamint a kötelező zongora mellett egyéb hangszerek tanítását is, amely a főiskolai zenekar megalakulásának lehetőségét jelentette. 1962-ben került a tanszékre Kardos Pálné és Veszely Gabriella. 1963-ban az Ének-zene Tanszék új tanárai: Bánhidi Bartl Ödön, Garamszegi József, Gyarmati Sándorné, Monoki Lajos voltak.

1964-ben Gábor Éva énekművész, 1965-ben Nagy István zongoraművész, 1969-ben Rozgonyi Éva, később Liszt-díjas karnagy és Joó Ete tanított a tanszéken. Ebben az időben rövid ideig Rozmann Ákos zenészerző is a tanszék tanára volt.

Ezt az időszakot a komoly tudományos munka mellett a Kardos Pál vezette Női Kar országosan és nemzetközileg is elismert magas színvonalú koncertjei fémjelezték, amelyek rangot adtak az Ének-zene Tanszéknek.

A *harmadik periódus* 1973-tól Monoki Lajos főiskolai docens nevéhez fűződik. Ebben az időszakban jelentős változásokon ment keresztül az oktatás. Az alaptantárgyak szolfézs, karvezetés, zeneelmélet, zenetörténet, hangképzés, hangszerjáték, iskolai gyakorlat, partitúraolvasás voltak. Kiegészítő utasításként szerepelt az énekkar, zenekar, zenehallgatás és kötelező zongora.

Az 1984-85-ös tantervben az énekkar és a zeneirodalmi ismeretek a kötelező tárgyak körébe került. Szabadon választható speciál kollégium a ze-



nekari játék, a zeneesztétika, a zongora- és hegedű metodika. 1991-ben az óraszámok csökkentek, ezért a tantárgyak rendszere átalakult. Megszűnt a partitúraolvasás és új tárgyként megjelent az államvizsga előkészítő tárgy.

Az énekkar kiegészítő utasításként szerepelt, a zenekar 1995-ben megszűnt. 1994-től valamennyi hallgató főként zongorázni tanult. Fakultatív lehetett hegedülni és citerázni.

1989-ben megalakult az ének-zene karvezető szak. 1997-98-tól lehetőség nyílt a szolfézs szakirány felvételére.

Jelentős személyi változások is történtek. Új oktatók dr. Mihálka György karnagy, aki az I. számú Női Kar élére került. Lázár Zsoltné magánéneket és zongorát tanított. Szabady Józsefné magánéneket tanított és a zenehallgatást irányította. Dombi Józsefné szolfézs, zongora és partitúraolvasás tárgyakat oktatott. Dr. Erős Istvánné szolfézs, zeneelmélet, karvezetés és rövid ideig az énekkar tárgyakat vezette. 1974-ben Kreuter Vilmosné zenetörténetet, karvezetést tanított és a Vegyeskart vezette.

1975-ben Szabó Orsolya zongoraművész nyert kinevezést, 1979-ben Gábor Éva nyugdíjba vonulása után Egri László és Varsányi Mária operaénekesek követték egymást. 1991-től Laczi Júlia énekművész került a tanszékre.

1980-ban Garamszegi József nyugdíjba vonult és Berényi Bogáta, majd 1984-től Vass Irén tanította a módszertant.

1982-ben Maczelka Noémi zongoraművész kapott kinevezést.

Erre az időszakra tehető a Monoki Lajos által dirigált zenekar rendszeres főiskolai szereplése. A Kreuter Vilmosné által vezetett Vegyeskar hazai és külföldi szereplése, a Mihálka György által vezetett I. számú Női Kar nemzetközi sikereinek elindulása.

A *negyedik periódusban* 1988-tól Bárdi Sándor énekművész lett a tanszék új vezetője.

Új oktatók: 1990-ben Csanádi László, Bereczkiné Gyovai Ágnes és Joóbné Czifra Éva.

1995-ben Jancsovics Antal Liszt díjas karmester kapott kinevezést. 1998-ban Kovács Gábor vette át a Vegyeskar vezetését.

Erre az időszakra tehető a Bárdi Sándor által vezetett Kisopera nagy sikere nemcsak a Tanszék, de később Szeged város életében is.

Az *ötödik periódusban* 1999-től Maczelka Noémi zongoraművész kapott tanszékvezetői megbízatást. Németh József Liszt-díjas operaénekes került a tanszékre magánénektanárként.

2003-tól Sziklavári Károly tanít zeneelméletet, Rákai Zsuzsanna zenetörténetet és szolfézszt.

A képzés struktúrája teljesen átalakult, a kötelező tárgyak mellett a választható szakmai modulban megjelent a kortárszene. A 2006-2007-es tanévben indult utoljára a négy éves tanárképzés immáron egy szakkal.

A 2007-2008-as tanévtől megindult a BA képzés, amely 3 éves időtartamra szól és ének-zene alapszakos szakember diplomát ad. A 2007 májusában beadott Ének-zene tanári MA szakot elfogadta az Akkreditációs Bizottság. 2008 szeptemberétől beindult a mesterképzés is.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a tantárgyak rendszerében az ötödik periódustól jelent meg a kortárszene.

Vizsgálódásunk további iránya az oktatók érdeklődési területe. Ők személyes példájukon és tantárgyuk tartalmán keresztül nagy energiát fordítottak a kortárszene megismertetésére.

A kortárs zeneszerzők hatása a tanszék művészi munkájára valamennyi periódusban kiemelkedő volt.

Már az első tanszékvezető, Szeghy Endre példát mutatott a kortárs művészet tolmácsolására.

Szeghy Endre (1898–1972) széleslátókörű egyéniség volt. Zenepedagógus, karnagy, népzene kutató, tudományos kutató (a zenei képességvizsgálatok körében), zeneszerző, és emellett fontos társadalmi megbízatásoknak is eleget tett. Nevéhez fűződik a szegedi Éneklő Ifjúság mozgalom megszervezése 1935-ben. Nagy szerepe volt a Rókusi Iskola ének-zene tagozatának elindításában 1954-ben. Személyes kapcsolatban állt Kodály Zoltánnal és Bárdos Lajossal.

Szeghy karnagyi munkájának célja: a kórusirodalom gyöngyszemei mellett az új magyar zene, elsősorban Bárdos, Kodály műveinek bemutatása. Emellett megszólaltatta Farkas, Gárdonyi, Halmos, Kadosa, Lajtha, Maros, Mihály, Molnár, Rezessy, Sárközi, Szabó Ferenc, Szöllősy András, Vásárhelyi Zoltán, Veress Sándor műveit is.

A Szeghy által bemutatott Kodály művek (Öregek, Jézus és a kufárok, Mátrai képek, Molnár Anna, A magyarokhoz, Norvég lányok, A székelyekhez, Ének Szent István királyhoz, Esti dal, Psalmus Hungaricus, Biciniümök, Katalinka, Köszöntő, Villó, Túrót eszik a cigány) művészi megvalósítása igen magas színvonalú volt, melyet a zeneszerző és a kritikusok is a legmagasabb minőségnek tekintettek. Ezekkel a hangversenyekkel Szeghy a zenei élményen keresztül hozta közel a kortárszenét tanítványaihoz s a hallgatóságához.

Kodály Szeghynek ajánlotta az Intermezzo vegyeskari változatát. Bárdos a Szeged felől c. kórusművét. A tanítványok hálája jeléül 1998-ban a Szegedi Pedagógus Női Kar Dr. Mihálka György ösztöndíjára felvette Szeghy Endre nevét.

1998-ban megjelentette Szeghy Endre: Repülj madár c. népdalgyűjteményét a Bába és Társa Kiadónál.

Szendrei Imre (1926–1983) kétszeres Liszt és Chopin verseny díjas zongoraművész már zeneakadémiai éveit is szívügyének tekintette a kortárszene interpretálását, melyet számára kezdetben elsősorban Bartók és Kodály zongoradarabjai jelentettek.

Szegedi Ernő visszaemlékezése szerint bemutatták két zongorán Bartók II. zongoraversenyét Szabolcsi Bence, Molnár Antal, Szabó Ferenc jelenlétében a Zeneakadémián. A legnagyobb Kodály műveket is játszotta (Hét zongoradarab, Meditáció, Marosszéki táncok). Tanári pályája során közreműködött Frank Oszkár szerzői estjén a Preludium és fuga ősbemutatójával. Előadásában elhangzott Bozay: Zongora concertino c. darabja, Dohnányi: esz-moll rapszódiaja, Gárdonyi Zoltán: Szonátája, Járdányi Pál: Szonátája, Kadosa Pál: II. szonátája, Kardos István: 4 preludiuma Lendvay: Concertinoja. Külföldi szerzők: Sosztakovics, Taktakisvili, Wojtovitz és Franz Ludwig műveit is játszotta.

Szendrei Imre emlékeztétét Barta András domborműve őrzi, melyet Dr. Huszka László főiskolai tanár ajándékozott 2005-ben a tanszéknek. A róla elnevezett Szendrei Imre Alapítvány a Bács megyei zongoristák évenkénti találkozóját szervezi meg. Pályáját „A két Szendrei emlékkönyve” c. kötet mutatja be részletesen.

Dr. Mihálka György (1924–2008) Professzor Magister Emeritus főiskolai tanár, karnagy, pedagógus, népzenekutató, zeneszerző, az Országos Pedagógus Kórusok Tanácsának Tagja.

Tanárai inspirálására (Bolvári Zoltán, Belle Ferenc, Szeghy Endre, Bárdos Lajos, Párkai István, Vaszy Viktor) korán közel került a kortárszenei művekhez. A főiskolai kamarakórus és a Kodály kórus tagjaként is számos új zenei impulzust kapott. Szeghy Endre révén ismerte meg személyesen Kodály Zoltánt és Bárdos Lajost. Kodály üzenetére szervezte meg 1958-ban a Szakszervezetek Általános Munkaskórusát. Mihálka György ars poétikája: Kodály, Bárdos, Szeghy örököseként, útmutatásai folytatatójaként megvalósítani azokat a kívánalmakat, amelyeket a mesterek előírtak számára.

Kortárszenei repertoárját a nagy Kodály művek (Molnár Anna, Öregek, Jézus és a kufárok, Szabadság himnusza, A magyarokhoz, Székely keserves, Békesség óhajts, Este, Norvég lányok, Angyalok és pásztorok, Pünkösdlő, Hegyi éjszakák, Egyetem, begyetem, Túrót eszik a cigány, Fancy) mellett más magyar szerzők művei alkották.

Mihálka György 1973-ban került az Ének-zene Tanszékre, ezzel párhuzamosan még rövid ideig vezette a Tömörkény István Gimnázium Leánykárát is. Együttesével 1974-ben egy országos kórusversenyen 465 résztvevő

közül bejutott a döntőbe és Nagydíjat kapott, amelyet lemezfelvétel őríz Farkas Ferenc: Tillió-lió, Vásárhelyi Zoltán: II. Népdalszvit előadásával.

Jelentős repertoár bővülést jelentett Bartók mind a 27 egyeneműkari művének és a 4 szlovák népdalnak a megszólaltatása. Mihálka György kórusainak fő pillére a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola I. számú Női Kara volt, emellett több kórust is vezetett, és így vált lehetővé, hogy a Bartók művek egyszerre, egyetlen koncert keretében hangozzanak fel. Ezt a nagy műsort Szegeden a Tisza Szállóban, Makón és Hódmezővásárhelyen is bemutatta. Minden művet partitúra nélkül vezényelt. Bárdos Lajos kórusműveit rendszeresen repertoáron tartotta. 1961-ben megszervezte Bárdos szerzői estjét Szegeden. Bárdos Lajos és Mihálka György levelezését Péter László jelentette meg a 80. születésnapra. Mihálka Györgynek ajánlott művek: Karai József: Virágsírató, Hajdú Mihály: Két leánykar Győre Sándor verseire, Petrovics Emil: Nem jön senki.

Mintegy 30 nemzetközi versenyen is mindig repertoárján tartott kortárszenei műveket. Kórusai előadásában elhangzott többek között: Farkas: Biztatás c. kánonja, Hajdútánc, Gyöngyöri gyöngy, Harmath Artúr: Mátyás anyja, Bárdos: Magos a rutafa, Hajdú: Fonóházi dal, Vaszy: Ki zene vagy, Madárkák üde éneke, Az vagy nekem, Vántus: Tűz te gyönyörű, Bánat, Kocsár Miklós: Ó havas erdő némasága, Missa in A, Balassa: Nyári éj, Bozay: 6 leánykar, Hajdú: Két párosító, Ligeti: Lakodalmas, Karai: Estéli nótázás, Vavrinecz: Széles a Balaton, Dobray: Ereszkedik le a felhő, Fasang Árpád: Népdalfeldolgozás, Tormis: Őszi képek, Suchon: Ördög bujjék.

A tanszék tanárai zeneszerzőként is megnyilatkoztak, műveik több koncerten is elhangzottak. Ennek tükrében mutatjuk be Szeghy Endre és Mihálka György zeneszerzői tevékenységét. Szeghy alkotásainak egy része elveszett. A fennmaradt és kiadott kórusművek az Altató, és az Örvendjetelek. Az Altató gyakran felhangzik a Szeghy Endre Pedagógus Női Kar előadásában és a Pedagóguskórusok Országos Találkozásának műsorain. Az Örvendjetelek c. kórusmű karácsonyi témát dolgozott fel, így gyakran hallani ebben az időszakban a Dóm kórus előadásában, illetőleg műsoron tartja a MÁV Hazánk Énekkar is. Az Ének-zene Tanszék 2002-es CD-jén is megjelent.

Mihálka György két kantátát komponált. A Szegedi kantáta a Vaszy Viktornál töltött tanulmányok során keletkezett. Az Európa kantáta késői alkotás, amely még bemutatóra vár. Ebből a műből a Korál hangzott el néhány alkalommal. Mihálka György kantátái közül többször hangzott el a „Szegedi kantáta”. A nagyszabású, kórusra, tenorszólóra és zenekarra írt mű szövegét is Dr. Mihálka György írta Szeged történelmének fontos fordulóit felidézve. A mű bemutatója 1966-ban a Tisza Szállóban volt Várady Zoltán karnagy vezényletével, Szabó Miklós tenorszólójával, a Szegedi Szimfonikus Zene-

kar és a Tömörkény István Leánykar közreműködésével. Utoljára 2004-ben hangzott el az Európa Kantáta Koráljának bemutatója mellett a Szegedi Nemzeti Színházban Gyüdi Sándor Liszt-díjas karnagy vezényletével Kóbor Tamás tenorszólójával a Szegedi Szimfonikus Zenekar és Szeged Város Kórus egyesülete előadásában.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy már az első tanszékvezető, Szeghy Endre fontosnak tartotta Kodály, Bárdos művek tanítását. A XX. század első felében nagy lépést tett annak érdekében, hogy e nagyszerű kórusművek Szegeden is megszólaljanak.

E művek értékét és szeretetét beletáplálta tanítványaiba, akik ezt a hagyományt továbbvitték és továbbadták az utókornak. Mihálka György folytatta mesterének útmutatásait: Kodály, Bárdos művek mellett Bartók és a kortársak nagy szerepet kaptak a repertoárjában, többek között Vaszy Viktor, Kocsár Miklós, Bozay Attila, Vántus István kórusművei. Az utókor hála elődeinek. A hagyományok tisztelete és a legújabb alkotások megszólaltatása példát mutat a jelenlegi együtteseknek is.

Irodalom

Dombi Józsefné–Szabady Józsefné: Ének-zene Tanszék in: Szegedi Tanárképző Főiskola 1873-1998. Tanszéktörténet. Szeged Hungaria 1999. pp 357-387.

Dombiné Kemény Erzsébet: Az Ének-zene Tanszék szerepe az oktatásban és a kulturális életben. Szemelvények a 75 év történetéből. Szeged, 2003.

Dombiné Kemény Erzsébet: A két Szendrei emlékkönyve. Szeged, 1999.

Dr. Csehi Ágota

**„A NÉPZENE SZEREPE EUGEN SUCHOŇ
INSTRUKTÍV JELLEGŰ MŰVEIBEN”**

**Megemlékezés a zeneszerző születésének 100. évfordulója és
halálának 15. évfordulója alkalmából**

**EUGEN SUCHOŇ
(1908–1993)**

A zenei világ ez évben ünnepli Eugen Suchoň, a 20. századi szlovák zeneszerző, zenepedagógus, a modern szlovák nemzeti opera megteremtője, a Modern Szlovák Zene Irányzatának egyik vezéregyénisége születésének 100. és halálának 15. évfordulóját.

Életének kezdeti fázisa az Osztrák-Magyar Monarchia társadalmi, politikai, kulturális hatása alatt folyt, mindemellett kezdettől fogva tiszteletet és szeretetet tanúsított nemzete, a szlovák nemzet kultúrája iránt. *„Suchoňnál a nép és a nemzet a művészi irányvonal középpontjába került, mindemellett nyomát sem találjuk a túlexponált nacionalizmusnak”* – írta Jan Kresánek szlovák zenetudós.¹

Suchoň már 15 évesen elhatározta, hogy hivatásos zenész lesz. Zongorát, zeneszerzést tanult az első Szlovák Zenei és Drámai Akadémián Pozsonyban.² Zenei fejlődésére és zeneszerzői tevékenységére mindenekelőtt két zenészegénység gyakorolt döntő hatást. Elsőként Frico Kafenda, a kor legnevesebb és legelismertebb szlovák dirigense, zeneszerzője, zongoristája, kiváló pedagógusa és egyben az első Szlovák Zenei és Drámai Akadémia igazgatója. Másodikként Vítězslav Novák cseh zeneszerzőt, a prágai Konzervatórium Mesteriskolájának professzorát említjük. Suchoň nagyon szegény családból származott, minek következtében nem tölthetett huzamosabb időt Prágában imént említett cseh tanáránál, mint ezt tehették kortársai, Alexander Moyzes, vagy Ján Cikker. Érdekes és egyben kiemelendő tény, hogy ennek ellenére Suchoň nagyon szoros kapcsolatba került tanárával és egyben példaképével. Ebben az időszakban, tanára hatása alatt több jelentős műve született. Ennek kiváló példája a *Kis szvit passacagliával*, op. 3.

¹ In: Kresánek, J.: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961, s. 12-13

² A későbbi konzervatórium.

Valószínűleg épp e szerény anyagi körülményeknek köszönhetően formálódott ki Suchoň példaértékű emberi magatartása, erős jelleme és művészi érettsége. Mindezen körülmények következtében Suchoň azon új zenészgeneráció csoportjába sorakozott, amely a szlovák zenei életbe a 20. század negyvenes éveiben új szellemi, kulturális és zenei értékeket hozott. E csoport a *Modern Szlovák Zene Irányzat* név alatt vált ismertté és Suchoňon kívül mindenekelőtt Alexander Moyzes, Ján Cikker, Ladislav Holoubek nevét szükséges megemlíteni. Ez irányzat képviselői a modern szlovák nemzeti zene létrehozását tűzték ki céljukként. Suchoň hasonlóan kollégáihoz az általánosan ismert és alkalmazott hazai és külföldi zenei elemeken kívül (részben a romantikus zene, részben Schönberg dodekafóniája, részben a 12 hangú szerkesztésmód) mindenekelőtt a szlovák népzenei értékek felé fordult. Kresánek, szlovák zenetudós szavait idézve: „*Suchoň egyéni szintézist alakított ki a romantikus inspirációk és a klasszikus szerkesztésmód között, belefoglalva a későromantikus vonásokat, de a barokk elemeket is, nem megfedkezve a szlovák népzene óriási gazdagságáról sem.*”³

Így került Suchoň alkotói tevékenységének középpontjába a **szlovák nemzeti stílus problematikája**, a saját népének zenei kultúrája és annak sajátosságai. A szlovák népzeneben a nép szellemét, mentalitását, világnézetét, esztétikai és morális nézeteit vélte felfedezni. Ezzel a megközelítéssel hasonlóság, sőt párhuzam fedezhető fel a morva származású Leoš Janáček, Bartók Béla, illetve a további 20. századi nemzeti iskolák mestereinek álláspontja, művészi irányvonala között. E megközelítésnek adott hangot Suchoň többek között a *Krůtňava* című nemzeti operájában, melyben Záhoj a következő szavakat idézte Szvátopluk királyhoz: „*Királyom, a dal igazat mond.*”

Bizonyos hasonlóságot fedezhetünk fel Bartók, Janáček és Suchoň zenei stílusának fejlődésben is. Mindenekelőtt a későromantika zenéjéből indultak ki, később az impresszionizmus, konkrétan Debussy zenéjének hatása alá kerültek, majd a döntő fordulat a népzene hatására következett be.

Suchoň meggyőződése volt, hogy valódi, teljesértékű művészet nemzeti vonások nélkül nem létezik. Nagyra értékelte és egyben példaértékűnek tartotta a 20. századi nemzeti zenei irányzatokat és azok képviselőit, így Stravinskit, Sosztakovicst, Szymanowszkit, Janáčeket, Bartókot, Kodályt. A népzeneből a legfontosabbnak a modalitást tartotta, ill. a modális harmóniákat, melyek törvényszerűen épültek be a nemzeti iskolák képviselőinek alkotásaiba, sajátos zenei nyelvbe.

³ Kresánek, J. – Vajda, I.: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Opus, Bratislava 1978, s. 189

A **modalitás** jelentőségéről alkotásaiban Suchoň a következőképpen vélekedett: „*Modális alatt a melodikai és harmóniai eszközök egységét értem, de nem a diatonika szempontjából, hanem a tonális rendszer törvényszerűségének, törvényeinek szempontjából. Az így értelmezett modalitás elemei már Muszorgszkij, Debussy, Bartók és Messien alkotásaiban is megtalálhatók.*“⁴

Mindezt összegezve konstatálhatjuk, hogy a népzene Suchoň életében és alkotóművészetében nagyon fontos szerepet játszott. Zeneszerzői tevékenységének kezdeteitől nélkülözhetetlen és kimeríthetetlen inspirációs forrásnak tekintette.

A népzene Suchoň színpadi és zenekari művein kívül jelentős mértékben azonosítható és fellelhető **instruktív jellegű műveiben** is. Legjelentősebb instruktív jellegű alkotásai közé mindenekelőtt a *Képek Szlovákiából* című zongoraciklusa sorolható.

E ciklus 1954-55-ben keletkezett, Suchoň alkotói tevékenységének érett korszakában, és 1957-ben került kiadásra.

A zongoraciklus hat kötetből áll:

- | | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| 1. <i>Maličká som</i> | (<i>Kicsi vagyok</i>) |
| 2. <i>Keď sa vlci zišli</i> | (<i>Mese a farkasokról</i>) |
| 3. <i>Preletel sokol</i> | (<i>Felszállott a sólyom</i>) |
| 4. <i>Sonatina</i> | (<i>Szonatina</i>) |
| 5. <i>Horalská suita</i> | (<i>Pásztor szvit</i>) |
| 6. <i>Sonata rustica</i> | (<i>Paraszt szonáta</i>) |

A hatkötetes zongoraciklusra a zenei és tartalmi összefüggés, és egyben a pedagógiai fokozatosság a jellemző. Ezt tükrözik a kötetek „mottói“, illetve az egyes kötetek elején található bevezető szövegek, melyek Jancsika és Annácska stilizált történetét mesélik el gyermekkoruktól felnőtté válásukig. Maga a szöveg, illetve a történet a szlovák népi hagyományból és zenéből merít, mely hatását az egyes beépített, feldolgozott népdalok és a gazdag modalitás erősítene.

Az 1. kötet: *Maličká som (Kicsi vagyok)* tartalmazza a legkönnyebb zenei anyagot, konkrétan 5 zongoradarabot, a zongorajáték elsajátításának elemi fokát. A kötet alcíme: *Kis szvit gyermekeknek a Képek Szlovákiából című ciklusból*.

A pedagógiai fokozatosság elvét követve következik az igényesebb kötet a *Keď sa vlci zišli (Mese a farkasokról)*. A kötetben 4 darab található, me-

⁴ Suchoň, E.: *O aktuálnych problémach hudby 20. storočia*. Sovietska muzyka, 1975/1, s. 139

lyek az előző kötet darabjainál gazdagabb zenei anyagot tartalmaznak, a zongorajáték és az előadás szempontjából egyaránt igényesebb feladat elé állítják az ifjú zenészeket. A kötet összes darabjában egyértelműen fellelhető a modalitás. Hasonló szintet képvisel a harmadik kötet a ***Preletel sokol (Felszállott a sólyom)*** címmel, melybe szintén 4 modalitásra épülő darabot írt a szerző.

A pedagógiai fokozatosság és egyben a zongorainterpretáció lényegesen magasabb szintjét képviseli a sorozat 4. kötete a ***Szonatina***. A mű formai jellegzetességeinek megfelelően három részre tagolódik, melyekben a két szélső gyors tételt lassú második köti össze.⁵ A Szonatina alcíme: *Szlovák katonadaltok motívumaira, az ifjúság részére a Képek Szlovákiából c. ciklusból*. A szerző e kötetben egy konkrét szlovák népdalt-katonadalt idéz, a második, lassú tételben, Andante sostenuto jelzéssel. Suchoň e darabban az 1. világháború szomorú hangulatát idézte fel, melyet Jancsika éneke imitál hangszeres változatban.⁶

A *Képek Szlovákiából c.* sorozat utolsó két kötete a ***Horalská suita (Pásztor szvit)*** és a ***Sonata rustica (Paraszt szonáta)***. Annak ellenére, hogy e két kötetet maga a szerző az instruktív jellegű zongorairodalomba sorolta, nem tekinthetők pedagógiai célú műveknek. Zenei és előadói igényességük következtében a zongorairodalom mesterfokát, a koncertpódiumok, előadó-művészek repertoárját képviselik.

A 6 kötetből álló zongorasorozat olyan népszerűségnek örvendett, hogy Suchoň az egyes köteteket egyéb instrumentális illetve vokális változatokban is elkészítette.

1. ***Malíčká som (Kicsi vagyok)*** – 3 hegedűre, vonószenekarra, gyermekkarra

2. ***Ked' sa vlcí žišli (Mese a farkasokról)*** – vonósnégyesre, vagy gyermekkarra és vonószenekarra (nagybőgő nélkül)

3. ***Preletel sokol (Felszállott a sólyom)*** – vonószenekarra

4. ***Szonatina*** – vonósnégyesre, vagy vonószenekarra 2 kürttel, 2 trombitával és ütőkkel

5. ***Horalská suita (Pásztor szvit)*** – kis szimfonikus zenekarra

6. ***Sonata rustica (Paraszt szonáta)*** – nagy szimfonikus zenekarra *Synfonieta rustica* címmel

⁵ A Szonatina tételei: 1. *Allegretto*, 2. *Andante sostenuto*, 3. *Allegro molto*

⁶ Érdekessége e dalnak, hogy Bartók ugyanezt a népdalt *Bisztrói kaszárnya* címmel 1916-ban lejegyezte Besztercebánya környékén, majd a 44 duó két hegedűre c. sorozatának 15. darabjában feldolgozta.

Suchoň a *Képek Szlovákiából* c. ciklusával olyan művet alkotott, amely koncepciója teljes mértékben megfelel a pedagógiai és a művészi elvárásoknak egyaránt. Ciklusát eredetileg a szlovák gyermekeknek írta, zenei anyaga viszont olyannyira érthető és érdekes, hogy határon túl is sikerrel alkalmazható. A népzenei hagyományokat sikerrel építette be a modern zeneművészetbe. Eugen Suchoň művei úgy hazai mint a külföldi viszonylatban a zeneirodalomban és a hangversenypódiumokon egyaránt ma is nagy sikerrel állják meg helyüket.

Irodalom

Burlas, L.: *Slovenská hudobná moderna*. Obzor, Bratislava 1983

Kol. autorov: *EUGEN SUCHOŇ v kontexte európskej hudby 20. storočia*.

Národné hudobné centrum, Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, Bratislava 1998

Kresánek, J.: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Knižnica národných umelcov československých, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961

Kresánek, J. – Vajda, I.: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Opus, Bratislava 1978

Štilichová-Suchoňová, D.: *Život plný hudby*. SPN - Mladé letá, s. r. o., Bratislava 2005

Suchoň, E.: *O aktuálnych problémoch hudby 20. storočia*. Sovietska muzyka, 1975/1

**„TISZTA HANGOK” –
VÁNTUS ISTVÁN SAJÁT HANGRENDSZERÉRE
TÁMASZKODÓ MŰELEMZÉSEI**

Vántus Istvánnak, Szeged kiváló zeneszerzőjének művészete az 1970-es, 1980-as években volt delelőjén. Iskolái végeztével, 1964-ben egy saját szerzői nyelv megteremtésének igényével kialakította a „végtelen pentatónia” rendszerét. Ezt használta legnagyobb műveinek megírásához, beleértve az *Aranykoporsó* című operát is. Nem a schönbergi módon, minden új műre új táblázat kitalálásával alkotott, hanem egyetlen táblázat teljes körű érvényével, amely alkotó tevékenysége legnagyobb részében kizárólagos rendet jelentett számára.

A fordulatot szemléletében az 1985-ös év jelentette. Ebben az évben nyitni szerette volna Vántus a szerzői hangrendszerét, mert hangsúlyosan merült fel a kromatika használatának kérdése, amit korábbi változatában a rendszer kizárt, illetve csakis tágfekvésben engedett meg. A hangrendszer teljesebbé tétele azonban a kereső fázis után egy „heuréka-éményt” hozott számára – úgy érezte, hogy valójában nem ő maga fejlesztette tovább a rendszert, hanem sokkal inkább felfedezte azt, nem lépésről lépésre kialakította igényeinek megfelelően, hanem rátalált, annak tökéletes egész mivoltában. Ez az élmény indította arra, hogy hangrendszerét eleve adottnak tételjeze, amelybe a természeti népek zenéi, a népzene, az Európán kívüli hagyományos zenék mind beleférnek, amellet, hogy az európai műzene legja-va is. Úgy vélte, hogy a tiszta hangzás csak e rendszer alapján lehetséges, és tudatosan vagy öntudatlanul, de használták a zeneszerzők a régi korokban is. Innen már csak egy lépés volt, hogy – részben saját felvetésének tesztelése-keppen – Vántus a régi zenék elemzése felé forduljon.

Az 1985-ös fordulat hatása három nyomsávon követhető a Vántus életéből hátralévő hét évben: a tanítás emlékei és a zeneszerzői munkásság idevonatkozó adatai mellett ebből a szempontból fontosak a műelemzések; és ehhez kapcsolódóan a *Tiszta hangok tíka* címmel tervezett zeneelmélet-könyv jegyzetanyaga.

Írásom témája az utóbbi nyomsáv feltérképezése. E kutatás végigvételétől remélhetjük a táblázatokat alkotói használatának értelmezését, valamint a vántusi elmélet megfogalmazatlansága miatti hiányok és szóhasználatbeli pontatlanságok tisztázását is. Remélhetjük továbbá, hogy

Vántus István zeneszerzői munkássága háttérében az elméleti szakember, a zeneirodalom nagy alkotásait forgató tanár képe is kirajzolódik.

A műelemzések vizsgálatához először is szükség van a rendszer rövid ismertetésére, amit három kulcsszó magyarázatával szeretnék megoldani.

Első közülük a már említett „végtelen pentatónia” – lényegében egy 3:2-es modell [1. kottapélda]. Ezt a hangsort rendezte hangrendszertáblázatba Vántus, az öt lehetséges transzpozíciót kromatikusan lefelé haladó rendben írva le.¹

The image shows two examples of handwritten musical notation, labeled I and II. Each example consists of five staves. Example I shows a sequence of chords and melodic lines. Example II shows a similar sequence with some corrections and a circled section at the end.

1. kottapélda

(Látható, ahogy használatban van a táblázat: akkordok építése a hangsorok alapján.)

¹ A skála-kivágat kezdőhangja több esetben eltér ettől a szabályosságtól, de ez indifferens, véletlenszerű, a lényeg a modell kromatikusan egymás alá írt rendje.

A másik a „fokozat” kifejezés, amely a hangrendszer-táblázat háromféle típusát jelenti, amely az 1985-ös fordulat hatására állt össze rendszerré. A fenti végtelen pentatónia táblázata az I. fokozat; e táblázat hangsorainak összeillesztéséből származnak a II. és III. fokozat hangsorai. Az I. fokozat a pentaton, a II. a diatonikus, a III. a kromatikus hangsorokat (illetve azok töredékeit) magában foglaló táblázat.²

Például a II. fokozat 1. sorának leggyakrabban használt, énekelhető hangtartományában a g-dúr, g-mixolíd, az a-mixolíd stb. kivágatait találjuk, de természetesen tágfekvésben bármilyen hangnem hangjai benne vannak. Feltűnő, hogy még a legteljesebb III. fokozatban is a rendszeren kívül esnek bizonyos használatos hangok: tulajdonképpen minden sorban egy kvartlánc marad ki. Ezek az úgynevezett „vak hangok”³, amelyek a darabban – idézet Vántus jegyzetéből – „megfakulnak, fényüket veszítik, mintha elhangolódának”.⁴ Elérhetőnek tartja e hangokat Vántus, de csak úgynevezett „sáv-váltással”; csakis úgy tehát, hogy környezete is a hanggal együtt mozdul.

Az anyag feltérképezése

A műelemzés-kutatás lefolytatásához szükség van egy áttekintésre: mit elemzett Vántus, milyen mélységben, hogyan – azaz milyen formai módszerekkel.

Nagyon megfeleltek – tulajdonképpen önigazoló – zenetörténeti vizsgálódása céljainak a válogatások, amelyekben a legkülönbözőbb művek kerülnek egymás mellé. Emellett gazdag kotta- és partitúragyűjteményének számos darabját is átnézte. Az alábbi lista az átvizsgált tételek számát mutatja.

- Forrai Miklós: Ezer év kórusa 41
- Kárpáti János: Kelet zenéje 8
- Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája 4
- Szesztay – Turcsányi: Romantika 9
(egy kivétellel Kodály részletek)
- Kodály: Vegyeskarok 12
- „Domaszéki csomag”⁵ (4 kotta)

² E táblázatokat közli: KISS Ernő: *Vántus István (1935-1992)*. Szeged: Vántus István Társaság, 1997, 174

³ A kifejezést – visszaemlékezők szerint – cigányzenészek hasonló értelmű szóhasználatából vette át Vántus.

⁴ Vántus István: *A „Tiszta hangok titka” dosszié. A „vak” hang, mint a tiszta hangzás megrontója* című fejezet. (Kézirat)

⁵ Négy kotta, amely Domaszékről egy csomagként került Győrbe, a zeneszerző fiához, Vántus Rabánhoz. A kutatás kedvéért 2008. júniusa óta újra részét képezik a Szegeden őrzött hagyatéknak. (lásd 5. oldal)

- Bach: Wohltemperiertes Klavier I. II. 23, 13
- Mozart szonátakötet 19
- Bartók: *VI. Mikrokozmosz* (teljes)
- Zongoraművek 36 tétel
- Bach: *Kétszólamú invenciók*
- Haydn szonáták
- Chopin keringők
- Chopin mazurkák
- Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*
- Zenekari- illetve kórusmű-partitúra 24 tétel
pl. Palestrina, Purcell, Händel, Mozart, Verdi, Stravinsky, Kodály,
Bartók

Szöveggel is leírt elemzése nincs Vántusnak, de bizonyos darabokhoz a könyvtervezet tartalmaz megállapításokat. A tételen végigvezetett jelzés csak viszonylag kevés műben található meg. Több esetben csak néhány szám van beírva a tételbe, aminek jelentése nem mindig egyértelmű – például az újjrend-beírás hasonló a zongorakottákban; ráadásul ugyanúgy ötig számozva. Problémát jelent az arab illetve római számokkal jelölés következetlensége is. Az átvizsgált elemzések alapján valószínűnek tűnik azonban, hogy Vántus a III. fokozat soraira gondolt minden esetben – ez egyfajta egyszerűsítés, hiszen ezek magukban foglalják az előző fokozatok azonos sor-számú hangsorait.

Többnyire bekarikázott arab számok találhatók a kottákban, de előfordulnak egymás fölé írt számok egy bekarikázásban összefoglalva, illetve egyenlőség- vagy összeadás-jellel összekapcsolt számok is. Néha egy végig-elemzett mű egyetlen ütemében több bejegyzést is találunk, máskor oldalanként csak néhány jelet. Előfordulnak egy-két szavas bejegyzések, sokszor két-három felkiáltójellel kiemelt figyelmeztetők. Maga ez az írásmód, és a ceruzavezetés lendülete is jelzi a szerző lelkesültségét. Támpontot nyújthatnak az értelmezéshez például a „fontos”, „fantasztikus”, „vesd össze ...” stb. bejegyzések, vagy ritkábban a konkrét megjegyzések.

Csoportosítás

Ebből a kétszáz tételt magában foglaló nagy zeneirodalmi anyagból három sajátos csoport emelkedik ki. Első közülük – mivel szerzői szándékot tükröz – a készülő könyv jegyzetanyagában, „*A tiszta hangok titka*” dossziében kiemelten emlegetett művek, illetve citálandó példaként megjelölt művek csoportja.

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ■ <u>A fogalmazványban</u> ■ Purcell: Dido és Aeneas ■ Bach: Musikalisches Opfer ■ Mozart: Requiem [nincs jelölve]⁶ ■ Mozart: g-moll szimfónia ■ Mozart: Jupiter szimfónia ■ Wagner: Trisztán előjáték [nincs jelölve] ■ Liszt: Krisztus [nincs meg] ■ Verdi: Ave Maria kórus ■ Bartók: Birkózás [nincs meg] ■ Bartók: Kvintakkordok [nincs meg] | <ul style="list-style-type: none"> ■ <u>Idézendő zenei példaként</u>
(mind az <i>Ezer év kórusából</i>) ■ Dufay: Qui condolens ■ Isaac: Innsbruck ■ Claude Le Jeune: Elmúlik minden ■ Lassus: Domine Deus ■ Viadana: Exultate justí [nincs jelölve] ■ Monteverdi: A hajnal ■ Schubert: Deutsche Messe – Zum Sanctus |
|---|---|

Furcsa, hogy a felsorolás tartalmaz olyan műveket is, amelyek nincsenek meg a Vántus-hagyatékban, illetve olyanokat, amelyeknek az elemzésével Vántus nem foglalkozott, pedig a kotta kéznél volt.

A második műcsoportot a legdúsabban széljegyzetelt művek alkotják. Ezen a listán kiemelkedik néhány szerző: Bach, Mozart, Chopin, Kodály, Bartók. Feltűnő, hogy ez a két példasor – a könyv-tervezetben említett, illetve a legtöbb bejegyzést tartalmazó művek listája – nem, vagy alig tartalmaz átfedéseket.

Harmadik csoportként egyelőre külön kezelem a 2008. nyarán Győrből hazatért kottákat, amelyek Domaszékről, egyenesen a „komponáló házból” kerültek oda. Valószínűleg ezek tartalmazzák az első, 1985. augusztusában készített bejegyzéseket Bach *Wohltemperiertes* köteteiben, egy Mozart *sonátakötetben* és Bartók *VI. Mikrokozmoszában*. Az összes jegyzetelt tétel több mint egyharmada a „domaszéki csomagban” található.

A második és harmadik példasor tartalmaz megfeleléseket: a „domaszéki csomag” kottái is szerepelnek a legtöbb bejegyzést tartalmazó csoportban. Pontos időrendjét nem ismerjük e beírásoknak, de feltételezhető, hogy a könyv első jegyzeteinek megírásával egyidejűek. Ami még ezekhez hasonlóan dús elemző bejegyzést tartalmaz, az egyedül a Kodály vegyeskari művek kottája, amely – itt nem részletezendő okokból – bizonyíthatóan a „domaszéki csomaghoz” tartozik.

⁶ [nincs jelölve] = Vántus kottatárában megtalálható, de elemzetlen kotta.

1. csoport	2. csoport	3. csoport
<u>Említett mű</u>	<u>Legtöbb bejegyzés</u>	<u>Domaszéki csomag</u>
Purcell: Dido és Aeneas	Bach: Nun ruhen alle Wälder	
Bach: Musikalisches Opfer	Bach: Wohltemperiertes Klavier I. II.	Bach: Wohltemperiertes Klavier I. II.
Mozart: Requiem	Händel: Alleluja / Messiás	
Mozart: g-moll szimfónia	Mozart: Ave verum corpus	
Mozart: Jupiter szimfónia	Mozart: C Sonata K.284b II	Mozart szonáta-kötet
Wagner: Trisztán előjáték	Chopin: Keringők	
Liszt: Krisztus	Chopin: Mazurkák	
Verdi: Ave Maria kórus	Kodály: Vegyeskarok	(Kodály: Vegyeskarok)
Bartók: Kvintakkordok	Bartók: Mikrokozmosz VI.	Bartók: Mikrokozmosz VI.

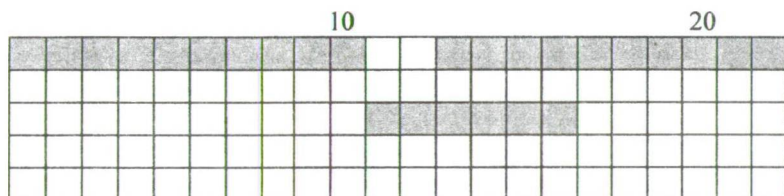
Műelemzés-példák

Az alábbi rövid elemzések bemutatása csupán mintavétel Vántus vizsgálódásaiból. E közismert darabok Vántus-féle elemzéseit sajátos ábrákkal igyekszem szemléletessé tenni.

Lassus: *Domine Deus* című motettája bicínium, tulajdonképpen kánon: kvintkánon, majd – a 11. ütemtől, a második rész kezdetétől – oktávkánon; apró módosulásokkal a részek lezárásánál. A második szólam követési ideje négyegységnyi, amely az utolsó imitációs szakaszban kétegyegységnyire sűrűsödik. Az építőkövek, a kétütemes motívumok mind kvart hangterjedelműek – ez egybevág Vántus rendszerének mértékhangközével.⁷ Először egy emelkedő, majd – vele szoros rokonságban – ereszkedő motívumot hallunk, később szintén két „rokont”: a mozgalmasabb, kört leíró motívumnak a második változata még sürgetőbb.

⁷ Mértékhangköz: Az alternáló – két hangközt váltogató – modellskálák legkisebb egysége.

A forma lényeges pontja a kánon hangközváltása, amit motivikai elemek is aláhúznak: a két lépegető motívumból szekvenálisan történő építkezés ekkorra szabályos kupolaívet írt le. Ez a pont épp egybeesik a *bé* módosított hang megjelenésével, és így a „sávváltással” [1. ábra].

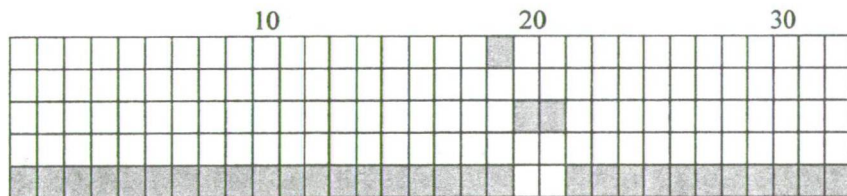


1. ábra

(Az ábrán a vízszintes sávok a III. fokozat öt hangsorát jelzik, az oszlopok pedig az ütemeket. Felül az ütemszámot jelöltem.)

A visszaváltás folyamatos: egy darabig mindkét sávban értelmezhető az anyag – ezt Vántus egyenlőségjellel mutatja meg, az ábrán pedig az azonos színű párhuzamos sávban látszik –, majd egy újabb kiemelt ponton, a záró ritmikai sűrűsödésnél vált vissza egyértelműen a kiinduló egyes sávba.

A következő tétel XIX. századi, archaizáló jellegű mű: **Schubert: Deutsche Messe – Zum Sanctus** tétele. Az egyszerű, korálszerkezetű B-dúr misetétel kétszer négyütemes sorokból áll. Betűkkel *A Av* (ami pusztán nyitáscsúszást jelent) *BC* (ami *A*-val rokon). Tehát a strófa harmadik sora különül el a többtől, több szempontból is. A már említett motivikai szempont mellett legfeltűnőbb a dinamikai: a *pp* alapidinamikához képest ez a sor *ff*-ként van jelölve. Harmóniailag is ez a legizgalmasabb pillanat: I. majd VI. fokú mellékdomináns akkord után II. fokon (c-moll) zárul, amit a félsor lezárásánál szünet is súlyosbít. Az is feltűnő, hogy a harmadik sor kezdete jár legmagasabban.

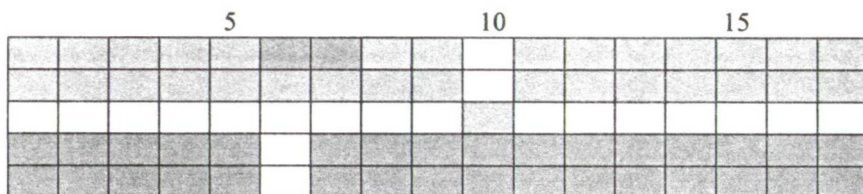


2. ábra

Látható a 2. ábrán, hogy végig közös sávban mozognak a szólamok, másrészt, hogy a fenti jelenségek egybeesnek a Vántus-féle hangrendszer-elemzéssel: épp ebben a félsorban történik a megmozdulás, a kilépés az ötödik sáv nyugalmából.

Bartók: Kis másod- és nagy hetedhangközök / Mikrokozmosz VI.

A darab folyamán disszonánsnak tartott hangközöket kongatva alakul ki az éjszakai, távoli harangozás hatása. A tiszta kvartnyi kisszekund-klasztereket egyetlen hangsorban természetesen sehol sem lehet megtalálni, hiszen a rendszerben kistercnyi kromatika után mindig nagy szekund jön. Viszont szembeállítva a „szólamokat” – a két kéz tükröződő anyagát – két-két hangsornak is megfelelnek a hangok. A szimmetria, ami az ábrán látható a zenéből is árad – éppen tükrökép jellege miatt – tehát nincs a zenei karakter ellenében ez az elemzés, sőt mondhatni feltárja a szerkezet lényegét is [3. ábra, 2. kottapélda].



3. ábra

(Csak az első 17 ütemet emelem ki a végig jelzett tételből. Az ábrán különböző színekkel jelöltem a textúra rétegeit.)

Kis másod- és nagy hetedhangközök
Kleine Sekunden und Grosse Septimen

Molto allegro, mesto, J. 15

...tossare... al... tempo... poco... tempo...
...tossare... al... tempo... poco... tempo...
...tossare... al... tempo... poco... tempo...
...tossare... al... tempo... poco... tempo...
...tossare... al... tempo... poco... tempo...

2. kottapélda

Összegzés

Vántus Istvánnak rendkívül jó füle volt a tiszta hangzásokra, számos történet kering arról, hogyan változtatta meg egy-egy exponált harmónia, záróakkord felrakását – hírneves mesterek műveiben is akár –, a tiszta hangzás elérésének érdekében. Komponálásában jelentős támasz volt számára ez a hangrendszer, amely biztosította, hogy – saját elvárásai és hallása alapján – csak jó hangok kerülhettek az e minta alapján készült darabokba.

Kérdés ezek után – amelyre a tanulmány választ keresett –, hogy elemző módszerként is használható-e Vántus zeneelméleti rendszere, vagy pusztán komponálás-elmélet? A fenti néhány példa megmutatta, hogy e hangrendszer-elemzés szűk aspektusából szemlélve Vántus módszere többnyire hozzászól a hagyományos – formai, motivikai, harmóniai stb. – elemzés megállapításaihoz, vagy legalább megerősíti azokat. Ha a módszert nehézkessége nem is teszi alkalmassá arra, hogy meggyökerezze a zeneelméletben, megállapíthatjuk, hogy ez az eredetileg komponálás-elméleti céllal készült rendszer – megkorlátásokkal –, műelemzésre is alkalmas. Lényeges kérdés maradt azonban nyitva: vajon számtalan elemzés sorával igazolható-e Vántus látomása a rendszer a századokon átívelő öntörvényű működéséről?

KREATIVITÁS A ZENEPEDAGÓGIA SZOLGÁLATÁBAN

A zenei hangok kreatív felhasználásával kialakított nonverbális kommunikáció elengedhetetlen alapeleme a zenetanításnak. Kiváltképpen akkor, ha érzetek és érzékletek megformálásának fogjuk fel feladatunkat.

Kreativitás, a latin creare szóból származik, melynek jelentése: teremteni, alkotni! Egy olyan dinamikus processzus, mely önmagát kibontakoztatja, és benne rejlik egyszerre az eredete és célja.

Jelensége ráirányítja a figyelmet a konstruktivizmusra, mint helyzetet alakító cselekvési készenlétre.

A motivációban maga a tevékenység, az aktivitási folyamat a megerősítés.

Feltétele egy biztonságos légkör, melyben a növendék mer, úgymond „érthetetlen”, kérdésekkel teli lenni, mert bízik abban hogy egyediségét elfogadják. Valamint a kíváncsiság és nyitottság. Keltsük fel a feladat adta izgalmat.

A kreatív válsz akkor lesz „jó”, ha új-jelentős, a problémára adekvát és bővíti a tapasztalatokat és a tudást.

Fontos, hogy a motivációt ne a kellemetlen célok elkerüléseként, hanem a kíváncsú célok megközelítéseként értékeljük a tanulók.

A pedagógus kiművelt improvizációs képességével saját, azaz személyes nyelvén tudja megszólítani a növendékét. Hiszen minden diák egyszeri és megismételhetetlen individuum, tehát a hozzájuk vezető út is individuális, azaz személyes.

A közösen végzett zenei történés, feszültségmentesebb légkört kialakítva pozitív irányba tereli a verbális kommunikációt is.

Ahogy a gyermek alkot, azaz kreál, úgy játsza tanul.

Fejlődéslelektanban ismert az a tapasztalat, hogy ha a gyermek játszik, akkor gyarapodik, változik is.

Gyarapodáson azt a folyamatot értem, melyen minden ember szakadatlanul átmegy életeseményei során azért, hogy megtalálja az egyensúlyt önmaga és a világ, a szubjektum és objektum között.

Mivel teória és praxis szorosan összetartozik, oszcillálva követik egymást, úgy gondolom egyaránt fontos, hogy a zeneórán a verbális és gyakorlati kapcsolatunk a diákkal, arányban, folyamatos váltakozásban legyen.

Ne felejtjük el, hogy az ember nem „csupán” homo sapiens, hanem homo ludens is, azaz játsszó ember, így elengedhetetlenül nagy szerepe van a játékoságnak egy kreatív zenei órán. Ez a képesség ősi, archaikus része minden személyiségnek ugyanúgy, mint pl. a mozgás is. Mindez segíti a tanár diák közti kötődést, mely előhívja a biztonságérzetet a diákban, tanárban egyaránt. Kreativitás kell ahhoz, hogy ne csak megtervezzünk egy feladatsort, hanem hogy értékelni is tudjuk. Az önkontroll képességének fejlesztése pedig feladata mindennemű órának.

Ha az intelligencia egy adottság a problémák egyetlen úton való megoldására, amit konvergens gondolkozásnak hívunk, akkor a kreativitás az a képesség, amellyel egy problémát sokoldalúan, váratlan ötletekkel oldunk meg. Ez pedig a divergens gondolkodás.

Az intelligencia a tanultak alkalmazását teszi lehetővé különböző helyzetekben.

A kreativitás nem elégszik meg a tudás alkalmazásával. A kreativitás aktualizálás, a potenciális lehetőségek helyzetnek megfelelő megvalósítása.

Egy kreatív *személyiség* aspektusai:

- először is a *szenzibilitás*: érzékenység, fogékonyság, melyen a tanár hallóképeségének, érzelmi skálájának széles spektrumát (külső és belső ingerekre adott reakcióképességét) értjük.

- *flexibilitás*: a gondolkodás hajlékonysága, vagyis az a képesség, hogy több, különböző megoldás érdekében szempontot váltsunk (asszociációink ne csupán egy irányba tartsanak).

- *originalitás*: ha ezt a jelzőt a kreativitás fogalmának zeneterápiás határain belül akarjuk megvizsgálni, akkor a személyiséget értjük ez alatt. Egy emberi lényt, aki hajlandó saját egyéniségével eredetiségének hangot adni.

- *spontaneitás*: a kommunikációk (verbális, non verbális) folyamában létrejövő reakcióképesség- a fenti aspektusok figyelembevételével.

- *elaboráció*: mely alatt azt a mechanizmust értjük, hogy a feszültség feldolgozása egy művészeti alkotás létrehozásában, folyamatában történik.

A kreativitás *szintjei*: (Irving Taylor szerint)

- *expresszív szint*: spontaneitás, szabadság. Amikor, a gyermeket nem gátolja, hogy nem veszik komolyan alkotását vagy bírálják.

- *produktív szint*: a technikai képzettség szintje, itt a realitással méri össze a produktumát a gyermek.

- *felfedezői szint*: a saját készségeivel operál a gyermek, új, eddig nem ismert kapcsolatokat hoz létre. Régebbi dolgokat értékel új szempontok alapján.

– *újító (innovative) szint*: egy kérdéskör alapelveinek, összefüggéseinek megértése, vizsgálata. Ezen az úton lehetséges eljutni a változásokhoz, mely újítást eredményez.

– *Legmagasabb, vagy emergetive szint*: konzekvenciák átstrukturálódásáról van szó. A tapasztalatgyűjtés, szintetizálás képességei meghaladják az átlagot, az eddig elhangzott szintek értelmi és érzelmi lehetőségeit. Ezt hívjuk zsenialitásnak. Pl.: Bach, Mozart...

Brewsster Ghiselin szintjei:

Minden kreatív produktum szellemi értéknövekedés, miáltal szélesedik az esztétikai és intellektuális élettér. Minél gazdagabb a szellemi erők strukturalódása, annál emelkedettebb szintű a kreatív tevékenység.

Így *Ghiselin* két szintet különít el, az *elsődlegest és másodlagost*.

Az elsődleges egyfajta új belátás, a másodlagos pedig a korábban felismertek bővítése.

A kreatív magatartás *feltételeit* Carl Rogers a külvilággal szembeni nyitottságban, a szubjektív értékmérceben, valamint abban látja, hogy az egyén rendelkezik azon képességgel, melyben gondolatokkal, folyamatokkal és elemekkel játszik.

A nyitottságot a védekezés ellentétében látja. A lehető legtöbb információt anélkül gyűjtjük össze, hogy előre megszabott korlátokat állítanánk.

A belső értékmérő, mintegy fundamentum áll, belülről indul ki a megítélés, de nem lehet figyelmen kívül hagyni a külvilág kritikáját sem. Az önmegvalósításhoz szükséges felállítani saját értékszinteket. Mindehhez két feltétel szükséges, a biztonság és szabadság.

Az előadásomban demonstrátorommal *Kurtág György: Gyengéd ökölvívó* című darabjának játékos gyakorlását mutattuk be. A darab címe is kifejezi, hogy az emberben feszülő ellentéteket milyen híven kifejezi egy alkotás.

A hagyományos kottairástól és zongoratechnikai elemektől mentes darab ragyogó táptalaja a kreativitás fejlesztésének.

A gyakorlás formái:

- ritmikai elemek kopogása, tapsolása zongorafedélén, combon, tenyérral.
- hangerő (dinamikai) jelzések szóban való kifejezése (suttogástól-kiáltásig), mozgással kísérve (guggolástól-felnyújtózásig). Ugyanez, a billentyűzetet bejárva (kontra oktávától a négyvonalasig), tenyérral megszólaltatva a hangokat.
- kar megfelelő használatának beállítása állva, majd széken ülve befelé vitt, váltott „hullámmozó” mozgással.

A következő eredményeket nyugtázhattuk a gyakorlat folyamán:

A ritmikai elemek precíz begyakorlásával az ütem súlyok megfelelő helyre kerültek és megcsillant a darab karaktere.

A dinamikai jelzések különféle helyzetben, más és más érzéklettel való gyakorlásának eredményeképpen a sokszínű, figyelemfelkeltő hangzás teljesebb akusztikai élményt nyújtott.

A kar és csukló lazító gyakorlatai oldották a felsőtest merev tartását és szabad teret engedtek a mozgásnak, a karsúly adagolásának.

A lazító, sokoldalú gyakorlatokkal oldottabb lett test és lélek egyaránt. Megszületett a biztonságérzet a humorral és az eredmény sikerének meg tapasztalásával. Verbalizálhatóvá váltak a következő tartalmak: az önbecsülés növekedése és a kreatív önkifejezés.

Zeneterápia és pedagógia kapcsolatáról:

Nagyon nehéz feladat elé áll az a szakember, aki a fentebb említetteket élesen el akarja különíteni, hiszen mindkettő zenei közegben, zenei eszközökkel, aspektusokkal végzett kreatív alkotó folyamat.

A legszembevetőbb különbség a tudományok közti besorolásban található. Míg a zeneterápia a leíró, descriptív ágak közé sorolandó, addig a pedagógiát a normaképző tudományágak közt találjuk.

A cél-keret-feltételrendszer súlyozásában állítható fel a határ.

Míg a nevelés-oktatás lényege a kötelező részvétel, megszabottan hosszú a folyamat és ismeretek nyújtása -számonkérése a cél, valamint nagy részű a motiváció egy anyagrészt elsajátítására.

Addig a terápiában önkéntes a részvétel, nem teljesítménycentrikus, nem kritizál, illetve a folyamat egyénre szabottan változó. A motiváció más színezetet kap, egész személyiséget átfogó és a cél elsődlegesen a *gyógyulás*, de legalább is az önkifejezés, énkép fejlesztése nem pedig egy ismeretanyag tökéletes elsajátítása.

NB! Egy zenedarab tanulásán keresztül is fejlődik a kreatív önkifejezés és önismeretre ad alkalmat.

SZEMELVÉNYEK A TISZA-KULTUSZ IRODALMI ÉS ZENEI PÉLDÁIBÓL

I.

Az utóbbi századok európai szépírásában a folyók gyakran mint jelképek vagy allegorikus jelentéstartalom hordozói szerepelnek. A rohanó víz szimbolizálhat Rousseau-i értelemben vett alkotó zsenit, máskor fiatalságot, szabadságot vagy lázadást;¹ szelídebb formájában jelképe lehet az állandóságnak, a változásnak (sőt a megannyi „köztes” fokozatnak), hasonlóképp a teremtő munkának vagy a kultúra bölcsőjének;² de a folyó képi megidézése olykor (akár földrajzi tulajdonságainak fölillantása révén – forrás- majd torkolatvidék, közbülső út –, akár mindazok nélkül) az egyéni vagy nemzeti sors példázataként is szolgálhat. Utolérhetetlen magaslataira az egyetemes folyó-kultusz a „Rajna legnagyobb költője”-ként tisztelt Hölderlin himnikus verseiben ért fel; kései poézisének e nagy, európai folyamai ugyanakkor mintha egyfajta mitikus geográfiai atlaszon helyezkednének el.³ A folyók egyébként is fontos részeivé váltak több európai nemzet földrajzi mitológiájának.⁴ A Rajna a par excellence *német nemzeti folyó* (illetve tájszimbólum), s e tény teljes civilizációtörténeti háttere mintegy szükséges előfeltételként szolgált ahhoz, hogy „elővarázsolódhassék” Wagner fantáziájából minden idők leghíresebb zenei teremtésmítosza (*A Rajna kincse: Előjáték*). Középkori regényében, a *Narziss és Goldmund*-ban, Hermann Hesse később már úgy mellékelhetett káprázatos leírást a főhős lábai előtt váratlanul feltárlakozó Rajna-tájról (ráadásul a cselekmény egyik jelentőségteljes fordulópontján), hogy még „véletlenül” sem kellett közölnie az olvasóval a folyam nevét. (Illetlenség is lett volna.)

Hasonló értelemben – de tényleges mitológiai összetevők nélkül – nálunk a Tisza vált az egyik (sokak számára *a*) legkarakterisztikusabb or-

¹ Laczházi Gyula: *A Rajna és a Duna. Pillantás a romantika folyóira*, in: *Irodalomismeret* 2000/2-3., 50-55.

² Laczházi, uo.

³ Laczházi, uo.

⁴ V. ö.: Kiss Gy. Csaba: *Folyók mint nemzeti jelképek. A himnuszok irodalmi példái Közép-Európából*, in: *Irodalomismeret* 2000/2-3., 45-50.

szág- sőt *nemzetszimbólummá* a XIX. század hazai közgondolkodásában⁵ úgy, hogy e folyónknak az Alfölddel többé-kevésbé *együttesen* (évtizedek alatt) felívelt kultuszáról beszélhetünk. A kettős genealógiát vizsgálva állapítja meg Horváth János: az irodalmi népiesség „idealizáló áramlata fokról fokra haladva” teremtette meg „a maga magyar táj-eszményét, tette meg az Alföldet a legmagyarabb népi s a legfenségesebb műköltői ihletek forrásává, Tiszájával együtt a magyar jellem tájmásolatává”.⁶

Az általános, művelődéstörténeti Tisza-kultusz kezdetei azonban meszszebbre nyúlnak vissza az időben, jóllehet korai példáinál hiába keressük még annak majdani ismérveit. Így Timon Sámuel latin nyelvű leírása a Tiszáról és vidékéről (1735) nagymértékben kötődött a tokaji bor hagyományos, európai hírnevéhez: művében kiemelt helyet kapott a hegyaljai borvidék, s a kiadványhoz mellékelte – különféle borfajtákat megéneklő – epigramma-ciklusában valóságos bormitológiát teremtett a derék jezsuita tanár!⁷ Bessenyei György hatalmas leíró költeménye az 1770-es évtizedből (*A Tiszának reggeli gyönyörűsége*: versmelléklet) látszat-fűzészerűsége ellenére gondosan szerkesztett, filozófiai háttérű (ön-)vallomás ember és (kozmikus értelemben vett) Természet viszonyáról: azok harmonikus egységéről.⁸ A leíró költemények hagyományát folytatta később Tisza-vidéket dicsőítő ódájával a szolnoki születésű Verseghy Ferenc (*Külső Szolnok*, 1805: versmelléklet). Finom nosztalgiával, a gyermekkor elveszett paradicsoma utáni vágyakozással idézte meg a „zavaros” Tisza tájkát egy másik alkalommal Verseghy (*Az örömhöz*, 1795-1803 között), s villantotta föl „szőke Tiszánknak szolnoki partjai”-t a *Vízdomfi és Frankvári* c. satirikus elbeszélő költeményben (megj.: 1806). Fiatalabb kortársa, a Tiszaroffon többször is időző Vitkovics Mihály, elragadtatott költői levélben ecsetelte a tiszai táj reggeli szépségét: „kifutok napkölte elébe Tiszánknak / Kóborló partjára / [...] A nyírfák aranyos színt játszanak a rét / Sárgálló zöltségbe borúl; a vízbe merülve / Látszik az ég, néhány tollas zeng a sziget ormán, / Ily gyönyörű reggelt Pesten láthatsz-e Barátom?!”⁹ (Figyelemre méltó a fenti sorokban foglalt kontraszt: város és természet[esség] szembeállítás, ami a század dere-

⁵ A Duna hagyományos, ez irányú szerepköre mellett, sőt nemegyszer át is véve azt.

⁶ Horváth János: *A magyar irodalmi népiesség Faludtól Petőfig*, Budapest 1978, 246.

⁷ Timon *Tibisci Hungariae...* c. leírását (Kassa, 1735) kísérő tanulmánnyal együtt közreadta János István (Nyíregyháza, 1999); az epigrammákat a tokaji borról uő. a *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 2000/4. számában; Timon *Prológusának* részlete Kiss Farkas Gábor fordításában az *Irodalomismeret* 2000/2-3. számában jelent meg.

⁸ Részletesebben lásd Vörös Imre verselemzését, in: *Irodalomismeret* 1993. július, 91-94.

⁹ Szurmay Ernő: *A Nagykunság és a régi Külső-Szolnok irodalmi emlékei*, in: *Irodalomismeret* 1993. július, 115.

kától egyre élesedő Pest - Vidék konfliktus korai megfogalmazásának tünet!)

A Verseghynél is többször előforduló (s mára jószerivel közhelyessé vált) „szöke” kisérő jelző összekapcsolását a Tiszával a szegedi Dugonics András nevéhez fűzi az irodalomtörténet-írás (*Etelka*, 1788).¹⁰ Dugonics után valószínűleg Dayka Gábor írta le elsőként ugyanezt a párosítást:¹¹ „Boldog örök!¹² melyet szánt a Tisza szöke vizével, / S termékeny hegyeit Bacchus megrakta gerézzel” — olvashatjuk abban az óda-fordításában, melyet Bárdossy János lőcsei iskolaigazgató latin költeményének elejéből készített.¹³

II.

Kölcsey Ferenc történelem- és nemzetszemléletével összhangban a *Hymnus* „tiszai tájolású vers”, melyben „a Kárpátok, a Tisza és a Duna”, valamint a Hegyalja „országjelképei [...] az alföldi Kunsággal egészülnek ki.”¹⁴ Nem véletlen, hogy Kölcsey a Tiszát a Duna *elé* helyezi („S merre zúgnak hajjai Tiszának, Dunának...”), aminek semmiféle verstani oka nincs: e tény a költő saját felfogásának megfelelő hierarchiát tükrözi az egyes országjelképek viszonylatában (szemben Berzsenyi látásmódjának „Duna-centrikusságával”¹⁵).

¹⁰ A *szöke* korábban – de még egy jó ideig a XIX. század folyamán is – a *Duna* epithetonja volt (s jelentése eredetileg a „tisztá”-hoz állhatott közel). A kérdésről lásd Kovács Sándor Iván tanulmányait: *Gesztenyefalevél a niklai kertből — Gyöngyösi és Berzsenyi „szöke Duná”-ja*, in: *Irodalomismeret* 2000/1., 45–49.; *Dugonics-forgácsok*, in: *Irodalomismeret* 2000/1., 94–97.; „S merre zúgnak hajjai Tiszának, Dunának...”, in: *Új Forrás* 2000/7. és 2000/9.; kiegészítés az előbbiekhöz: *Irodalomismeret* 2000/4., 143.

¹¹ S kérdés: Dayka az *Etelkából* vette-e át? Már az 1788-ban, Ovidiusból fordított *Phyllis Demophonhoz* c. versében szerepel ugyanis a „szöke” jelző, de akkor még az alvilági Hebrus folyóra [!] vonatkoztatva. (Jelentése nála így minden logika szerint a „tisztá”-hoz és „hideg”-hez állhatott közel).

¹² = örökség (mely itt magát az országot jelenti).

¹³ Bárdossy terjedelmes panegyricusa II. Lipót koronázására készült (1790), s még ugyanabban az évben megjelent Pozsonyban; Dayka két esztendőre rá készítette el a szabad magyarra ültetést. Fordításában voltaképp az eredeti versszövegben szereplő, s a Tiszával kapcsolatos másik – régebbi – irodalmi toposzt, a halban való gazdagságot: „Ter felix igitur tellus es, terque beata, / Cuius piscosis rigat amnis arva Tibiscus” helyettesítette ezáltal. Bárdossy János a költő atyai barátja volt: lásd Balogh Árpád Ányos *Újhelyi Dayka Gábor* c. kismonográfiáját (Kassa, 1913, 102.). Dayka fenti sorait a költő verseinek Kovács Ferencné Ónodi Irén gondozta kiadásából idézem (Miskolc, 1993).

¹⁴ Kovács Sándor Iván: „*Dunaiság*”, „*Tiszaiság*”: Berzsenyi „Magyarország”-ódája és Kölcsey „*Hymnus*”-a, in: *Irodalomismeret* 2000/2-3., 55–58.

¹⁵ Kovács Sándor Iván, uo.

A reformkor embere számára azonban már több mindent szimbolizálhattott a Duna. Erről tanúskodnak egyebek mellett Vahot Imre 1842-ben kelt sorai, melyek a *Tavaszi utazásom emlékvirágai* c. folytatásos útleírásában olvashatók:¹⁶ „A Duna ránk nézve külföldi eredetű folyam, s hazánkon csak idegenként átutazólag csap be a fekete tengerbe. S talán némileg e folyam titkos természeti vonzó- vagy eltaszító ereje okozza azt, hogy nálunk a dunamelléki nép nagy része szinte idegen, vagy csak félmagyar. Ellenben a Tisza hátát, környékét, nagyobbára igazi tiszta tősgyökeres magyarság lakja. Nagyra is van ám e nemzeti tulajdon bírásával a büszke tiszaháti köznép”. Fölöttébb különösen csengenek e sorok, főként ha meggondoljuk, hogy Berzsenyinél, majd később Vörösmartynál is, a Duna költői megidézése nem jelképezett kevesebbet, mint magát *az országot!* Ám mielőtt túlzónak vagy netán önkényesnek ítélnénk Vahot vélekedését, ne tévesszük szem elől annak tényleges okait: a reformkor kései szakaszára már nemzeti szellemű törekvések itatták át a közgondolkodás valamennyi területét. Az európai rangú honi opera, magyar báltermi táncok, *Himnusz*- és *Szózat*-megzenésítések, a népszínmű műfaji megszületésének ideje volt ez; ugyanúgy a delelőjére érő irodalmi népiesség – hatásaként a népies dalirodalom első felvirágzásáé a zenében –, a *Bánk bán* mint *nemzeti dráma* kanonizációjáé az arra leginkább hivatott intézmény falai között, de a magyar nyelv hivatalossá tételéé is az országban. Mi sem tűnhet természetesebbnek, mint hogy e korabeli közszemlélet megkereste magának a *nemzeti* – ha úgy tetszik, „legmagyarabb” – *folyót* is!

Nem kevésbé tanulságosak Vahot útirajzának a valamivel későbbi sorai sem: „A Tisza bőforrása [Máramaros] hegyeiből kieredvén, 100 mértföldnyi önállású pályafutása után Titelnél a Dunába szakad, magával vivén a beleömlött Sajó, Hernád, Maros, Szamos, és Bodrog folyamokat. A folyók ezen összpontosulása, hű képmását tünteti vissza a különféle népek, nemzetek életének, kik elvégre is az egész emberiség örökké zajló nagy tengerében egyesülnek, egyik gyorsabb másik lassúbb, ez tisztább, amaz zavarosabb, ez hasznosabb, amaz kártékonyabb, ez egyenesebb amaz tekervényesebb, egyik hosszabb másik rövidebb pályafutással. A Tisza is nagyrészt hű képmása nemzetünk életének! eddigelé mindkettő szabálytalanul, bizonytalan görbe irányban kanyarogva, s kiadásáiban sokszor kártékonyan folyt; de most már mindkettőt szabályozni, javítani akarják.” *Úti leveleinek* egyikében nem sokkal később Petőfi Sándor már pontosan meg is határozta a folyónak azt a földrajzi sajátosságát, melynek nyomán a „legmagyarabb” jelzővel ruházta fel a század (XIV.: Szatmár, 1847): „Bereg és Szatmár megye

¹⁶ *Regélő. Pesti Divatlap*, 1842. november 17. (VII. rész).

közt jöttem át a Tiszán, a szép Tiszán. Úgy szeretem e folyót! talán azért, mert tetőtől talpig magyar: hazánkban születik és hazánkban hal meg, és épen az alföldön vándorol keresztül, az én kedves alföldemen.” Az *Úti levelekkel* azonos esztendőben keletkezett, népszerű Petőfi-verset méltán tekintik a legszebb magyar költői Tisza-apoteózisnak.¹⁷ Ám korántsem ez volt Petőfi egyetlen alkotása, melyben e folyónkról írt. Sőt az 1846 decemberében keletkezett *A magyar nemzetben* a Tisza tája éppenséggel úgy jelenítette meg magát a magyarságot, hogy a vers képi világa – mint később Adynál – számára is a negatív nemzetkarakterizáció vizuális kellékeit szolgáltatta: „Élt egy nép a Tisza táján, / Századokig lomhán, gyáván.” A nemzeti önszótörzés Petőfinél szokatlan – s e téren is szinte Adyt megelőlegező – hevülete ez, melyet az akkori politikai történések magyaráznak.¹⁸

Mint már utaltunk rá, a Tiszával kapcsolatos, valódi folyó-mitológia kialakulásáról nem beszélhetünk,¹⁹ ám egyes szépírói munkák olykor csaknem a mítoszteremtés határterületén jártak. Jókai Mór *Tiszamenti élet* c. leírásának bevezető passzusa például (mutatis mutandis) egy nagyszabású folyó-mítosz prológosában is helyet kaphatott volna: „A Tisza folyó valódi nemtője a magyar népfajnak; még a Nilus folyamnál is nagyobb a jelentősége azon népre nézve, mely partjain letelepedett.

Lassú, kanyargó folyásában végtelen területeket tart állandó mocsár alatt, mivel partjai csaknem mindenütt alacsonyabbak, mintsem a magas vízállást rakoncái közé zárhatná. Mikor nagyon megárad, messze előnti az alföldi síkságot. Rombol; de termékenyít. Ami kárt egy évben tesz, másikkal tízszeresen visszaadja. Valóságos százezlőjű Isis-isten.”²⁰ (S mindezt egy bő évtizeddel azután fogalmazta meg Jókai, hogy a nagy árvíz idején drámai sorokat vetett papírra Szeged pusztulásáról!)

Az 1879. évi szegedi árvíz meghatározónak mondható Mikszáth Kálmán pályakezdése szempontjából, melyről „a szemtanú hitelességével, de már az író erejével adott hírt ország-világnak” (kései méltatójának szavai szerint).²¹

¹⁷ A vers értelmezési lehetőségeiről lásd újabban Orosz László *Petőfi és a Tisza* c. tanulmányát, in: *Irodalomismeret* 1993. július, 94-97.

¹⁸ Mindezekről lásd Orosz László *Petőfi folyói* c. tanulmányát, in: *Irodalomismeret* 2000/2-3., 59-62.

¹⁹ E megállapítás független attól a ténytől, hogy közismert (s a *Magyar Néprajzi Lexikon* V. kötetében is olvasható) népi eredetmonda kapcsolódik a Tisza keletkezéséhez, mely mondai eszközökkel egyben magyarázatot is nyújt a folyó kanyargós voltára. (Néhány egyéb, többek között ismert legenda is született a Tiszával kapcsolatosan az idők folyamán.)

²⁰ A *Tiszamenti élet* c. leírás művelődéstörténeti és szociográfiai szempontból egyaránt rendkívüli olvasmány! Megjelent *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen* c. sorozatban, az 1890-es évtized folyamán.

²¹ Praznovszky Mihály: *Mikszáth és a vizek*, in: *Irodalomismeret* 2000/2-3., 75-79.

Így Mikszáthnak, ha „nem is mint szépírónak, de mint újságírónak az országos ismeretet a Tisza hozta meg”.²² Későbbi Tisza-szeretetről, -rajongásáról álljanak itt ugyancsak Praznovszky Mihály sorai: „A Tiszához még mélyebb érzelmi kapocs fűzte, mint a Dunához. [...] érezhetően Mikszáth kedvenc folyója. Sokszínűen ír róla, számos művében szerepelteti. Élvezi különlegességét, szabályozottsága ellenére is kiszámíthatatlan kanyargását, szelíd fűzéseit, homokos partjait. Lehet, hogy nem fikció, amit egy helyen olvasunk: gyermekkori vágyának tekintette, hogy egyszer megláthassa a Tiszát, amelyről akkoriban az Alföldet megjárt fuvarosoktól, tót aratóktól sokat hallott mesében, dalban elmondva. [...] Hasonlatai mintha a legjobb alföldi festőket idéznék: »Sárguló, kopott ruhájában is szép a róna, s mint[h]a folyadékká vált szivárvány lenne, tündöklő a Tisza.« Máshelyütt: »Zavaros vizéről, példaszó beszéli, hogy aki egyszer issza, nem válhat meg tőle, mint a szép lány csókja, visszacsalogatja a világ végéről, méla fűzéseit képek örökítik, bús, lassú folyását költők éneklék, iszapos partjait a regék tündéreinek picike lábai tapossák, vize fölött az ábránd borong, és a nap mosolyog az ezüst, arany színeket vegyítve méla tükrébe.«”²³

A Tiszavidék képi megidézéséhez Mikszáthnál is oly jellemzően kapcsolódó, „mitoszi” időtlenség-érzetet sugározza magából már Remellay Gusztáv egyik, 1842-ben kiadott elbeszélésének tájleírása.²⁴ Konkrétabban is már-már mítoszi határterületet súrolnak évtizedekkel később Krúdy Gyula novelláinak-regéinek nagy erejű Tisza-képei, köztük a szinte emberi tulajdonságokkal felruházott – a magyarok harcát előbb mintegy segítő, végül „álmosan, lustán” tovahömpölygő – folyóval (*A tokaji vár*), vagy a ruháját az esti vízparton, holdfénynél mosó fehér lábú Gaálné szirénszerű alakjával valahol a Felső-Tisza nádasaiban. Ebben, a XIX. századi általános Tisza-képzeteket „övező”, majdnem-mítoszi légkörben sarjadt ki a hazai romantikus drámairodalomnak az a késő reformkori színpadi hagyománya, mely azután Egressy-Erkel *Tisza-parti jelenet*éig ívelt.

Bibliográfiai adatok szerint fél tucatnyi, főcímében a Tisza folyónevet hordozó magyarországi zenemű-kiadvány látott napvilágot 1867-ig:²⁵ e darabok száma jócskán fölülmúlja azokat az egykorú kompozíciókét, melyek címfelirata valamely más hazai vízre utal. Megkülönböztetett figyelmet érdemel a Tisza-kultusz szempontjából Székely Imre *Magyar idyllek* sorozatának 7. darabja: *Tisza-partján*. Egyéb magyar tájnév nem lelhető föl a soro-

²² Praznovszky, uo.

²³ Praznovszky, uo.

²⁴ E néprege jellegű novella *Beke Pál halma — 1680.* címmel, Remellay *Történeti beszélyeinek* I. kötetében (Pest, 1842) jelent meg.

²⁵ Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774-1867* (Budapest, 1989).

zatban, csupán általános, közhelyszerű képi világot elevenít meg a többi műcím: puszta, csárda, stb. Még többet mondhat, ezeknél az adatoknál néhány, XIX. században elterjedt népi illetve népies dal szövege. (Jókai megfigyelése szerint e nóták többször éneklük meg a Tiszát valamennyi magyar folyónál.²⁶) Már az 1840-es, 50-es évtized népszínmű- és színmű-dalainak textusa bővelkedik tiszai képekben: „Az Alföldön halászegény vagyok én / Tisza partján kis kunyhóban lakom én”; „Elpusztult a Tisza hídja / megépítem magam újra”; „Tisza partján egy hajó kikötve / benne fekszik a rózsám megölve / jertek lányok öltöztessük bíborba / temessük egy nefelejts bokorba”.²⁷ Egressy Béni mindhárom idézett dalt feldolgozta népszínmű- ill. színmű-zenéiben. A harmadik dalszöveg tiszai halál-vízióját (ha közvetett értelemben is), nem csupán a *Bánk bán*-jelenet egyik ötletadó előképének tekinthetjük, hanem olyan motívumnak, mely a századforduló, majd különösen Juhász Gyula költészetében került előtérbe. (Érdemes ebben a vonatkozásban Gárdonyi Géza versére utalni: *Éj a Tiszán* [megj.: 1904.]; befejezése túlvilági szférába hajlik át, de szinte már kezdettől fogva túlvilági fényben játszik az egész költemény [versmelléklet]).

Juhász Gyulát gyakran emlegetik „a Tisza költője”-ként. Találó tömörséggel vonja le a konklúziót az elemző Péter László a *Magyar táj magyar ecsettől* kapcsán: „Juhász Gyula Tisza-képe nem földrajz, hanem lélekrajz”.²⁸ Verseiben nem kevesebb, mint 92 alkalommal írta le a folyó nevét (s a jelzős szerkezeteket és más összetételeket is ide számítva pedig még mintegy további 20 helyen).²⁹ Számára a Tisza egyszerre volt *magyarság*-, *szege**di élet*- és *egyéni sors-szimbólum* (versenkénti hangsúly-eltolódásokkal természetesen, ami a mellékelt három költeménynél – *Tiszai tájak*, *Magyar táj magyar ecsettől*, *Szeged* – is megfigyelhető).³⁰

²⁶ S ez lényegileg egybevág Vahot Imrének – a fenti idézetből kihagyott – megállapításával a *Regélő*. *Pesti Divatlap* 1842. november 17-i számában.

²⁷ A fentiekén kívül lásd még Jókai felsorolását a *Tiszamenti életben*. De a népies irodalomban is gyakran előfordul a Tisza, s annak képi világa: lásd például Kisfaludy Károly vagy Czuczor Gergely *népdalait*!

²⁸ Péter László: *Juhász Gyula „Szent folyója”*, in: *Irodalomismeret* 1993. július.

²⁹ Péter László, uo.

³⁰ Péter László, uo., s mint elemzőként arra fölhevít a figyelmet, a *Tiszai tájak*, majd a *Szeged* záró strófaiban is feltűnő csillag-toposz – a nyilvánvaló bibliai áthallás ellenére – nem a megváltás szimbóluma: sokkal inkább a fátumszerűség, megkötöttségé.

III.

Hogy mit jelent ma a Tisza mentén élő vajdasági magyarok számára a folyó, megható őszinteséggel fejtette ki tanulmányában Szloboda János.³¹ Az általa elemzett versek közül kiváltképp a magyarkanizsai Koncz István 1987-ben közreadott, nagyszabású költeményét, *A Tisza partját* érdemes kiemelni.³² A verset uraló baljós szorongásteljeségnek különös nyomatékot ad a közbülső strófáktól elkülönülő kétszavas, drámai keret-sor: „Háború lesz.”. „Így, felkiáltójel nélkül, mintegy szomorú bizonyosság- és azóta már sajnos be is teljesült próféciaként” — írja a méltató Szloboda, hozzáfűzve: Koncz István költeménye „méltó társként illeszkedik be a magyar irodalom klasszikus Tisza-versei közé, s talán a délvidéki magyar lírának is a legdöbbenetesebb, legmeggrázóbb darabja”.

A jelen összeállítást Határ Győző *Jóisten* című „altatódala” (1966) zárja: a vers emlékfoszlányokból összetevődő képi világa ugyancsak a Tisza-partot idézi.³³ A „legmagyarabb” folyó hagyományos kultuszát szem előtt tartva semmi csodálkozni való sincs azon, hogy partját akár Körös-vidéki születésű ember is *áhitott nirvana-helyként* énekelheti meg. S jóllehet maga a költő, magyarázat gyanánt (más közelítési lehetőségeket szinte elutasítva) *tudatának tengermélyéből fölmerülő édes gyermekkori emlékeire* hivatkozik, az „anyai” Tisza szerteágazó irodalmi tradícióit ott érezzük a vers mögött.

³¹ *A szőke fürtű múzsa. (A Tisza a magyar irodalomban)*. E sorok írásakor a tanulmány az alábbi internetes oldalon olvasható: www.zetna.org.yu/zek/konyvek/48/b8.html.

³² A költő *Ellen-máglya* c. kötetében jelent meg (Újvidék, 1987).

³³ Aikotói önelemzéssel együtt megjelent a *Tiszatáj* 1997. márciusi számában.

VERSMELLÉKLET

Bessenyei György: A' TISZÁNAK REGGELI GYÖNYÖRÜSÉGE

A' Tiszának partján viradok-meg egy-szer
Hol ifjú életben jártam sok ezer-szer.
Az Ég' bőlozatját kék Szín táblájával,
Tüzesedni láttam napunk' sugárával.
Mosolyodni kezd az hajnal világunkra,
Világosságot nyújt 'zibbasztó álmunkra.
Az éjjeli ködök gőzölögni kezdek
Hegyeknek tövébe, 's völgyekbe rejteznek.
Innen eresztgetik felfelé párájok',
'S a' reggellet e'ként közlik-még homályjok'
A' nyugodt természet kel, 's ki fűjja magát.
Verődik álmából; újra kezd dolgozt.
Még az erdők, 's hegyek homályba nyugodtak
Hol napunk Világát várván, tsak halgattak.
Az álmos természet végtére meg indul
Élő fíjajival munkájára mozdul.
Napunknak sugára terjeszkedik rajta,
Melly hódat, tsillagot a' tengerbe hajta.
Erdő 's hegy tetőket meg aranyoz tüze,
Ragyog játékára az harmatnak vize.
Le süllyedt az éjjel már ólom botjával
A' nap kezd ragyogni fényes Világával
Földünknek széliről fel-szökött Egére,
Üzi a' Setétet komor tengerére.
Nagy természetünkben katzagni kezd minden
Mellynek nagy lármája el kezdődik renden:
Zendülnek az erdők sokféle hangokkal
Szólnak madarai a' víg vadászokkal.
Jajdúlnak a' kopók; hangzik a' kürt meszsze,
Bögnék az élő-fák, faldosott a' fejsze.
Az halász hajója harsog a' vizeken,
Keresi prédáját e' párás térjeken.
A' sásas rétekre sok marhák veretnek,
Rívó bögései gyakran kettőztetnek.
Éh szájak a' fűbe széllyel harátsolnak,

Furullyája zendül köztök pásztoroknak.
A' Tisza partjárúl ezeket szemlélvén,
Tsendesen állottam mindennek örülvén.
E' víznél kétfelől szörnyű jegenye-fák
Nöttek, mellyek tsak nem a' felleget tartják.

Iszapos gyökerek mélyen ereszkedett,
Boglyas oldalakon kérgek repedezett.
Terjedt gallyjaikkal le-felé hajlanak,
'S mintha Szomjúznának a' vizekbe nyúlnak.
Nyájason zörgenek zöld, 's fejér levelek,
Mellyeken tsak lassan bújdosnak a' szelek.
Ezek közt a' Tisza foly tsendességével,
'S mintha gondolkozna olyan menésével.
Sárga tajtékjait formálja közepén
Sok gallyak, 's levelek ballagnak a' színén.
Sebes örvényei bújdosván magokba,
Zúgással ütköznek néhol a' partokba
Mellyek két részeken erdejek táplálják
'S a' Világ lármáját tsendesen halgatják
A' páros gerlitzék szárnyok tsattogtatva,
Repdesnek felettek magokat mulatva.
Vidámúl a' Tisza turbékolásokkal,
Mert szép lármát tesznek nagy tsatsogásokkal.
A' Tisza egy részin széles rétek vannak,
Honnan kiáltások hallik a' darvaknak.
Ezeknek nagy szavok a' magas Egeket
Be töltvén, lármázzák érzékenységinket.
Sok hattyúk is nyúlnak a' Tisza felett-el,
Kik repülvén, tűnnek szép süvöltésekkel.
Szárnyoknak különös kettős hangozása
Olly, mint a' tsehelő kopók kiáltása.
Több számos madarak zengenek ezentúl,
Mellyekbül a' puska szóra sok alá-hull.
Illyen dolgok között szemlélvén a' Tiszát,
Gyakran jártam által örvényes folyását.
Füzesei mellett sétáltam magamba,
Fövényes lapályján, és gondolatomba
Szüntelen neveltem gyönyörűségemet,
Részegítvén vele érzékenységemet.

A' tavaszi szagok orromba ütköztek,
Mellyeket magokkal hordoztak a' szelek
Ilyen az hely, a'hol életre születtem,
'S e' nagy természetnek férfi tagja lettem.

Versegby Ferenc:
KÜLSŐ SZOLNOK

Hirdessék egyebek más városit ősi hazánknak,
hol dühödő ostromlatok által
vérpatakok folytak, vagy lágy pompának eredvén
dúzs nemesink, palotákat emeltek!
Én kül Szolnoknak sükeres térségeit áldom,
hol remegő szemeimbe az első
napragyogás ötlött. Itt hempelyeg enyves iszapján
a Tiszavíz; itt omlik ölébe
Zagyvánk. Egybevegyült vizein a szöke folyónak
a szép híd: a szandai dombig
két sor fűzfa között izmos töltések; utánnok
szöllők a varsányi határig.
Legmagosabb partján a víznek látszik az egyház,
a sótár s a hajdani földvár.
Minden egyéb táján dúzs rétek, barna barázdák,
zöld legelők elegyítve tenyésznek.
És hogy legböcsösebb díszét egyszerre kimondjam:
szinte azon partjára emeltek
a két egybefolyó víznek, hét régi vezéri
honnjokból kiszakadt eleinknek,
tízszáz évek előtt, egy várfokot a nyilak ellen,
mellyre utóbb a mostani épült.

Gárdonyi Géza:
ÉJJEL A TISZÁN

Feljött a hold a Tiszára.
Csend borult a füre, fára,
Szeged alatt, a szigetnél
áll egy ócska halászbárka.

Holdvilágnál fenn a bárkán
halászegény ül magában:
ül magában, s furulyál;
furulyál az éjszakában.

A Tiszára a sötétség
gyászfátyolként terül hosszan;
gyászfátyolon a csillagok
csillogdálnak gyémántossan.

Talán épp a bárka alatt,
lenn a vízben, lenn a mélyben,
fekszik egy nagy halott király,
halott király réges-régen.

Koporsója arany, ezüst,
s vasból van a burkolatja.
És a három koporsóban
a király a dalt hallgatja.

Juhász Gyula:
TISZAI TÁJAK

Tiszai tájak, végtelen vidékek,
Olyan testvér sorsommal a tiétek.

Én is magány és csönd gyermeke lettem,
S fekszem szelíd árván a végtelenben.

És hallgatom a fűvek halk növést,
Az esti csöndek mély és bús zenéjét.

És nézem, nézem, hogy az esti felleg
Hogy indul el a hallgatag hegyeknek.

S a fáradt csónak vajon hova ballag,
És töredéke honnan jő a dalnak?

S túl hangokon és gyászos jegenyéken
Bús csillagom hol jár a néma égen?

(1912)

MAGYAR TÁJ MAGYAR ECSETTEL

Kis sömlyék szélén tehenek legelnek,
Fakó sárgák a lompos alkonyatban,
A szürke fűzfák egyre komorabban
Guggolnak a bús víz holt ága mellett.

Távolba néznek, és a puszta távol
Egy gramofon zenéjét hozza nekik,
Rikácsolón, rekedten iderémlik,
A pocsétában egy vén kácsa gázol.

Az alkonyat, a merengő festő fest:
Violára a lemenő felhőket,
S a szürke fákra vérző aranyat ken,

Majd minden színét a Tiszának adja,
Ragyog, ragyog a búbanat iszapja.
(Magyar táj: így lát mélán egy magyar szem.)

(1912)

SZEGED

A Tisza-parton halkan ballagok,
És hallgatom, mit sírnak a habok?

E partok méla fordulójánál
Állt egyszer gőgös Attila király.

E tájon, hol a két víz összeér,
Áldozott egykor dús Ajtony vezér.

Ott fõnn, ahol most vén harang dalol,
Dugonics András búszult valahol.

Mert búsulásra volt itt mindig ok,
Ugye bajtársak, ugye magyarok?

Itt Tömörkény, ott Gárdonyi lakott,
Petõfi Zoltán erre ballagott.

Megállok felhõs tavaszég alatt,
S míg megy a víz, és az idõ szalad,

Érzem, hogy az öreg Tisza felett
Az örök élet csillaga remeg.

(1919)

GEORG MUFFAT ÉLETE ÉS MISEKOMPOZÍCIÓJA A MISSA IN LABORE REQUIES

„A Salzburgi Zene Emlékművei”¹ kiadó publikációsorozata egy olyan művel is foglalkozik, ami a salzburgi érsekség udvarának egyik különlegessége. Az eddig még szinte egyáltalán nem ismert műről és komponistáról tesz említést, aki a 17. század második felében Európa egyik legjelentősebb muzsikusa volt.



Georg Muffat
(1653–1704)

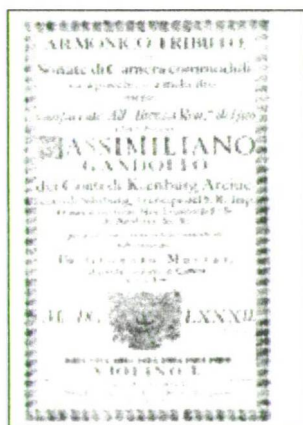
Muffat 1653-ban Megeve (Savoyen) városban született. Apai ágon az ősei Skóciából és Angliából származnak, ahonnan a katolikus vallásuk miatt elvándoroltak és Elzászba költöztek. Anyai ágon francia származású, de ő magát németnek vallotta. 10 éves korában 6 évig tartó zenei tanulmányútra ment Párizsba. Itt Jean-Baptiste Lully tanítványa is volt.

1669-ben Molsheimben a Jezsuita gimnáziumba járt, és ebben a városban orgonista állásáról is találunk írott feljegyzéseket a Plébániatemplomban.

¹ Denkmäler der Musik in Salzburg Georg Muffat, Missa "In labore requies" (E. Hintermaier) SE 1995. XX/165 Seiten

XIV. Lajos terjeszkedési háborúja miatt Muffatnak Elzászból menekülnie kellett. Először Bajor országba ment, ahol 1674-ben az Ingolstadti egyetemre került. Rövid idő múlva Ausztriába költözött, ahol először Bécsbe I. Leopold császár udvarába talált munkát. Itt ismerkedett meg Johann Kaspar Kerll orgonistával, aki a Stefanskirche zeneigazgatója volt. I. Leopold császártól azonban nem kapott elegendő fizetést munkájáért, ezért 1667 júliusában Prágában keresett megélhetést, majd 1678 decemberében a salzburgi udvarba került, épp abban az évben, amikor H. I. F. Bibert másodkarmesternek nevezték ki. Itt mint udvari orgonista a salzburgi érsek szolgálatába állt. 1679-ben megnősült és gyermekei is itt születtek. 1681-ben Max Gandolf, Salzburg érseke tanulmányútra küldte Olaszországba, hogy ott tökéletesítse orgonatudását. Római tartózkodása alatt Bernardo Pasquini tanítványa volt, Corellivel is találkozott és az itt megrendezett koncerteken maga is bemutathatta orgonaművészi képességeit és saját műveit is eljátszhatta.

Miután visszakerült Salzburgba, a Mayer kiadónál egy szonátagyűteményt adott ki „Armonico tributo” címmel.



Armonico Tributo Borító

Ez az 5 szonátából álló sorozat az akkor még újnak számító Concerto grosso stílus kialakulásában vált híressé.

Gandolf érsek halála után 1690-ben Muffat Passauba költözött és a passai dóm karmestereként tevékenykedett 4 évig. Passauban érte a halál 1704-ben és a dóm mellékfolyosóján lett örök nyugalomra helyezve.

Fennmaradt írásaiból kiderül, hogy Muffat Salzburgban töltött évei alatt nem mindig érezte jól magát. A „Florilegium primum” (Ausbürg 1695) előszavában panaszkodott, hogy az ő másképpen elültetett és nevelt virágai” – pontosabban, a Salzburban keletkezett művei csak Passauban kerültek nyilvánosságra. Az „Instrumental Music” előszavában irigykedve és gyűlölettel beszél arról, hogy a Salzburgi udvarban mellőzött volt.

Muffat egyházi kompozícióinak nagy része elveszett. Valószínű, hogy legalább 3 misét írt. Ezt írja követője Benedick Anton Anfschneider, aki Passauban lett utódja, mint karmester. Egyetlen fennmaradt miséjének forrásértékű kéziratát, a *Missa in labore requies* címűt, Esterházy Pál kismartoni (Eisenstadt) kottatárában találták meg Joseph Haydn személyi könyvtárában. Valószínűleg Muffat egyik fia Gottlieb vitte Bécsbe és innen kerülhetett Kismartonba. A kézirat Partitúráját mai napig Budapesten az Országos Széchényi könyvtárban őrzik.

Missa in Labore Requies [zenemű kézirat : [pro duplo choro et orch.]

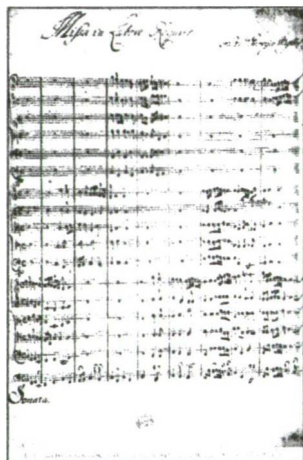
Szerző : Muffat, Georg. Megjelenés: Amicus azonosító: 2672061 I.

Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár - (OSZKZT)

Raktári jelzet : Ms. Mus. IV. 521

Elhelyezés: Zeneműtár

Hozzáférés típusa: Nem forgalmazható



Georg Muffat:
Missa in labore requies kézirat

Az 1990-es évek elején Dobszay Ágnes vitte el Salzburgba a mise kéziratot kottáját. ezután a partitúrát nyomtatott formában is elkészítették és 1994-ben adták ki.

GEORG MUFFAT MISSA IN LABORE REQUIES Zu 24 Stimmen Für zwei Vokal-, drei Instrumentalchöre Und Basso continuo Vorgelegt von Ernst Hintermaier COMES VERLAG BAD REICHENHALL 1994

Több bizonyíték is igazolja, hogy ez a mise Muffat szerzeménye: A kézirat papír anyagának vizsgálata, melyet Salzburgban gyártottak, Muffat más kompozíciói kéziratainak összehasonlítása, (sajátos feljegyzések és komponálási technikák), Muffat szinte mindegyik művéhez négy nyelven írt előszót (latin, német, olasz, francia).

A misekompozíció címét a zeneszerző a pünkösdi szekvenciából vette: „IN LABORE REQUIES. Magyar fordítása: „Fáradtságra nyugalom”

Az alábbi táblázatban olvasható a pünkösdi szekvencia szövege latinul és magyarul. A misekompozíció címét félkövér betűvel emeltem ki.

Veni Sancte

Veni Sancte Spiritus,
Et emite caelitus,
Lucis tuae radium.
Veni pater pauperum,
Veni dator munerum,
Veni lumen cordium.
Consolátor optime,
Dulcis hospes animae,
Dulce refrigerium.
In labore requies,
In aestutem pēries,
In flētū solātium.
O lux beatissima
Replecordis intima,
Tuorum fidēlium.
Sine tuo numine,
Nihil est in homine,
Nihil estinnóxiū.
Lava quod est sordidum,
Riga quod est áridum,
Sana quod est saucium.
Flecte quod est rigidum,
Fove quod est frigidum.

Jöjj Szentlélek

Jöjj Szentlélek-Isten,
S áraszd ki a mennyekből
Fényességed sugarát!
Jöjj, ki árvák atyja vagy,
Jöjj, ki szívek lángja vagy,
Ajándékos jóbarát.
Jöjj áldott vigasztalás,
Drága vendég, lelki társ,
Legédesebb enyhülés!
Fáradtságra nyugalom,
Hőség ellen oltalom,
Zokogásban könnyülés!
Jöjj és töltsd be híveid
Legtitkosabb szíveit,
Boldogító égi tűz.
Semmi, semmi nélkülöd,
Az emberben nem lehet
Semmi tiszta, semmi szűz.
Mosd, amit a szenny belep,
Öntözd, ami eleped,
Seb fájását csillapítsd!
Ami dermedt, élesztgesd,
Ami fagyos, melengessd,

Rege quod est dévium.
Da tuis fidélibus,
In te confidéntibus,
Sacrum septenárium.
Da virtutis meritum,
Da salútis exitum,
Da perenne gaudium.
Amen.

Ami hibás, igazítsd.
Benned minden bizalom,
Osszad, osszad pazaron,
Hét szent ajándékokat.
Adj érdemre jobbulást,
Üdvösséges kimúlást,
Örök vigasságot adj!
Amen.

Muffat **MISSA IN LABORE REQUIES** műve dupla kórusra, 8 szólistára és hangszerekre íródott. A szólóknál gyakran előfordul, hogy pl. a szoprán I. és a szoprán II. párban szólalnak meg, de ezt fedezhetjük fel az alt, tenor és basszus szólóknál is. A hangszerelés is különleges, mert a szerző 5 trombita-szólamot, 2 kis kürtöt, 3 harsonát, első és második hegedűt, első és második mélyhegedűt, nagybőgőt, basso continuo-t és üstdobot alkalmaz.

A misét egy rövid bevezető tétel előzi meg a **szonáta**.

A **Kyrie** 3 lezárt részből áll. (*Kyrie I, Christe, Kyrie II*).

A **Gloria** 7 tagú formát alkot. (*Et in terra, Laudamus te, Gratias agimus, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam tu solus, Cum Sancto Spiritu*).

A **Credo** tétel szintén 7 részre tagolódik.: (*Patrem omnipotentem, Et in unum Dominum, Qui propter nos homines, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit, Et in Spiritum Sanctum*).

A **Sanctus** 3 tagú forma, de a rövid Benedictus után a liturgia előírása szerint megismétlődik a Hosanna: (*Sanctus, Hosanna, Benedictus, Hosanna,*).

Agnus Dei tétele 2 tagú formát alkot: (*Agnus Dei, Dona nobis pacem*).

„Muffat énekes és hangszeres műveiben egyesítette a francia, olasz és német stíluselemeket. A francia stíluselemek a harmónia egymásutánjaiban ismerhetők fel. A dallami és ritmuselemekben sem hanyagolható el a francia hatás. A Kyrie tételeiben tömörödik az egyházi olasz motetta stílus. A Sanctus az ellentmondásos témájával az olasz hatásra vezethető vissza.

A művet a sajátos salzburgi zenei hatás is erősen befolyásolja, ami mindenkinek előtt Andreas Hofersnél és Bibernél is megtalálható.”²

A misét Austriában és Németországban egyre többször előadják. Legutóbb a salzburgi dómban lehetett hallani 2008. október 12-én.

² Denkmäler der Musik in Salzburg Georg Muffat, Missa "In labore requies" (E. Hintermaier) SE 1995. XX/165 Seiten

Sonntag, 12. Oktober, 10 Uhr
28. SONNTAG IM JAHRESKREIS
G. Muffat (1653-1704): Missa In Labore Requies
Choeur de la Cathedral St. Nicolas/Fribourg
Salzburger Domchor
11.30 Uhr: Gastchor

G. Muffat Missa In Labore Requies műve Magyarországon 2009. május 21-én kerül bemutatásra Szegeden a dómban az Egyházzenei napok rendezvénysorozat alkalmával.

Irodalom

1. Ernst Hintermaier, **Biber und Muffat**. Zum 300. Todestag zweier Salzburger Komponisten, in: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde-Info, Nr. 1/2004, S. 10–12.
2. **GEORG MUFFAT MISSA IN LABORE REQUIES** Zu 24 Stimmen Für zwei Vokal-, drei Instrumentalchöre Und Basso continuo Vorgelegt von Ernst Hintermaier COMES VERLAG BAD REICHENHALL 1994 előszó

LEOŠ JANÁČEKS VERDIENSTE UM MUSIKSCHULWESEN IN BRNO

Brno, die zweigrösste Stadt in der Tschechischen Republik, gehört heutzutage zu den wichtigsten Zentren des Musiklebens und auch des Musikschulwesens in diesem Staat. Dort befindet sich eine abwechslungsreiche Struktur der Musikschulen - von den Institutionen, die grundmusikalische Erziehung bieten an, bis Konservatorium und Janáček's Musikakademie.

In der Geschichte des brünner und mährischen Musikschulwesen hat Leoš Janáček sehr wichtige Rolle gespielt. Er ist am Anfang dieser Entwicklung gestanden. Bevor er ein berühmter Komponist geworden ist, hat er in viele Gebiete dortiges Musiklebens eingegriffen. Er hat vorallem als Musiklehrer, Chorleitner gewirkt, er ist auch der musikalische Organisations- und Publikationstätigkeit nachgegangen.

Nach Brno ist er als elfjähriger Knabe gekommen. Janáček's Eltern haben ihn zur Foundation¹ des augustinner Klosters um erziehen zu können. Die ausgewählten Jungen mit der musischen Begabung, meistens aus der armen Familien, haben in der Klosterschule regelmässigen Musikunterricht gehabt. Sie haben pflichtig in einem Knabenchor in der Kirche gesungen. Zu den besten Lehrern von Janáček hat damaliger Abt altbrünner Klosters Pavel Křížkovský gehört. Křížkovský, der hat ein brünner Männerchor geleitet und für diesen Gesangkörper komponiert, hat seinen Schüler zu viel beeinflusst. Alle dort gewonnenen Musikkentnisse und Fähigkeiten hat Janáček später zur Geltung gebracht.

Im Jahre 1872 hat er als Musiklehrer-Supplent im pädagogischen Institut, wo er früher studiert hat, unterrichten begonnen. Von dieser Zeit sind alle Janáček's künstlerischen, pädagogischen und gessellschaft-kulturellen Aktivitäten mit Brno stark verbunden. Gleichzeitig mit seiner pädagogischen Tätigkeit² hat er in 70. - 80. Jahren zwei brünner Chöre

¹ Diese Foundation, die die Musikerziehung den begabten Jungen erteilt hat, wurde mit der Gräfin Thurn-Wallesesioné in der Hälfte des 17. Jahrhunderts gegründet.

² Als Musiklehrer wurde Leoš Janáček im Jahre 1880 genannt. Er hat im pädagogischen Institut in Jahren 1880-1904 unterrichtet. Gleichzeitig hat er als Gesang-lehrer am Gymnasium in Altbrunn gewirkt (1886-1902). *Československý hudební slovník osob a institucí, I.*, Red. G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 557. Diese Informationen wurden auch in die Janáček's Biographie von Bohumír Štědroň eingegliedert.

geleitet. Weiter hat er seine Musikqualifikation gesteigert: in der prager Orgelschule, an der Musikakademie in Leipzig und Wien. In dieser Zeit hat er erste Kompositionen geschaffen, hat sich um die Sammlung der Volkslieder interessiert.

Die grösste Aufmerksamkeit hat er damals als Chorleiter des Musikvereins Beseda brněnská, der in Brno von 1860 gewirkt, erregt. Die Sänger wurden in einer Musikvereinsschule können erziehen, aber die Spieler im Orchester haben keine Möglichkeit dazu gehabt.

Eine Idee, die Musikschule in Brno zu gründen, hat Janáček von seiner Studienzeit begleitet. In Prag, Leipzig und Wien hat er sich um Charakter der Musikerziehung interessiert zu viel. Die Bildungsprogramme und Erziehungsniveau hat er vergleichen. Von seiner Korrespondenz ist bekannt,³ dass er schon im Jahre 1879 seiner Verlobten Zdeňka Schulzová geschrieben hat, über die Aufgabe um Musikschulwesen in Brno zu sorgen. Als er nach Brno zurückgekehrt ist, hat er seine Vorstellungen im brünner Druck publiziert.⁴ Er hat die Vorschläge für Musikerziehung vorgelegt, und zwar für Berufsspieler und auch Amateurspieler.

1. Im Jahre 1881 wurde in Brno dank Leoš Janáček die **Orgelschule** gegründet. Es ging um die Erziehung der professionellen Orgelspieler, weil das Niveau der Kirchenmusik gewöhnlich nicht excellent war. Janáček hat sich um eine Gesamtkonzeption der Musikerziehung durchgesetzt. Im Gedächtnis hat er einen guten Muster aus der altbrünner Fundation gehabt, er hat vor allem die Komplexmethoden seines Lehrers Křížkovský erkannt. Bei der Entstehung der Bildungsprogramme hat Janáček auch zur Geltung seine Erfahrungen aus der prager Orgelschule, in der die Aktivität schon seit 1830 abgewickelt wurde, gebracht.

Leoš Janáček hat als Direktor der Orgelschule (1881 – 1919) eine abwechslungsreiche musikbildende Tätigkeit entwickelt. Er hat eigenes pädagogische System geschaffen, ins seine musiktheoretische Grundsätze, Musikgeschichte und Musikpsychologie eingegliedert hat. Mit dieser Arbeit ist auch die Musiktheoretische und literarische Aktivität verbunden.

Die brünner Orgelschule hat eine wichtige Rolle in der mährischen Musikkultur gespielt. Es wurde eine Voraussetzung für das Entstehen der

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír: *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu*. Praha: Panton, 1976.

³ HELFERT, Vladimír. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje*. Díl 1. *V poutech tradice*. Brno: O. Pazdírek, 1935, s. 276

⁴ KUNDERA, Ludvík. *Janáčková varhanická škola*. Velehrad: nakladatelství dobré knihy v Olomouci, 1948, s.10.

neuen Musik-Elite, die gegen romantische Auffassungen eingetreten ist. Einerseits wurden hier Orgelspieler, Pädagogen, Interpreten erzogen, durch ihre künstlerische Tätigkeit ist Niveau des brünner und mährischen Musiklebens gesteigert. Andererseits wurden in der Orgelschule die Komponisten ausgebildet, die durch auch Janáčeks Studien über Musikharmonie in die Problematik des Kompositionsschaffens eingeleitet wurden. Es ist eine neue Kompositionsschule entstanden, deren Mitglieder eine bedeutende Stelle in der tschechischen Musik der 20. Jahrhunderts eingenommen haben. Zu den ersten Janáčeks Schüler haben z. B. brünner Komponisten Jan Kunc, Josef Černík, Vilém Petrželka, Jaroslav Kvapil, Václav Kaprál, Josef Blatný, Osvald Chlubna und weitere gehört.

2. Bei der künstlerischen Arbeit im Musikverein Beseda brněnská hat Janáček einen Mangel der qualifizierten Orchesterspieler gemisst. Weil in Brno hat eine Vorbereitungsinstitution für diese Spieler gefehlt, Janáček hat eine **Musikschule** für Streich- und Blasinstrumentespieler **beim Musikverein Beseda brněnská** geplant. Im April 1882 ist er mit einem Vorschlag, solche Schule einzurichten, aufgetreten. Schon fünf Monate später wurde Geigespiel hier unterrichtet. Janáček hat sogar die Schulanlagen für vierjährige Geigestudium nach Malat Methode bearbeitet. Seit 1887 wurde auch der Klavier-, Violoncello- und Blasinstrumenteunterricht begonnen. Die versprechende Entwicklung dieser Institution, wo die amateuerischen Spieler erzogen wurden, hat Disproportionen zwischen Janáček und der Leitung des Musikvereins gestört. Nach 7 Jahren Janáček hat die Tätigkeit des Direktors beendet, er ist aus der Schule fortgegangen. Den weiteren Schulengang haben bald manche Janáčeks Schüler eingegriffen. Diese Musikschule hat die grosse Bedeutung für brünner Musikerziehung bis heutige Tage.

3. Nach dem ersten Weltkrieg hat der grosse mährische Komponist einen Traum über die Gründung des Konservatoriums realisieren begonnen. Es ist ihm gelungen, für diese Idee die Vertreter des gesellschaftlichen und politischen Lebens zu gewinnen. Vom 1. September 1919 wurde das **Konservatorium** in Brno errichtet. Im ersten Schuljahr ging es um die Privatschule. Ein Jahr später wurde diese Institution dank Leoš Janáček, ihren Kollegen und den bedeutenden Politikern verstaatlicht. Das brünner Konservatorium ist ein bedeutender Erbe dortiger Orgelschule geworden. Janáček hat die Schule nur das erste Jahr geleitet. Bald darauf wurde er der Professor der Meister Kompositionsklasse genannt und seine wichtigste Aufgabe hat in der Erziehung der Generation von Komponisten bestanden.

Die leitende Arbeit hat danach verantwortlich sein Schüller der Komponist Jan Kunc durchgeführt. In kurzer Zeit wurde von Jan Kunc ein stabilisiertes Lehrerskollegium geschaffen. Zu den ersten wichtigsten Personen haben manche Absolventen der Orgelschule z.B. die Komponisten Vilém Petrželka und Jaroslav Kvapil, weiter der Geiger František Kudláček, der Pianist dr. Ludvík Kundera, der Musikhistoriker Gracian Černušák usw. gehört. Diese Künstler-Pädagogen haben das Talent der ersten Studenten entwickelt, unter ihnen waren z. B. die Komponisten Zdeněk Chalabala, Pavel Haas, der Chorleitner Břetislav Bakala. Die weitere Linie von Studenten haben die Musikinterpreten bestanden. Vom Anfang wurde auch ein dramatisches Abteil für Schauspieler errichtet; zu diesen Studenten haben sich z. B. Hugo Haas, Karel Höger, Ladislav Pešek und weitere an gereiht.

An Janáčeks pädagogische Tätigkeit hat Jan Kunc erinnert.⁵ Janáček hat ihn die Musiktheorie, Gesang, Geigespiel und die Komposition im pädagogischen Institut und auch in der Orgelschule unterrichtet. Janáček war in diesen Institutionen bekannt als ausgezeichneter Orgel Improvisator und Chorleitner. Orgel hat am Sonntag bei der Messe in Aula gespielt, am Anfang oder Ende des Schuljahrs hat er in der Kirche des altbrünner Klosters gespielt.

Nach der Erinnerung von Jan Kunc, Janáček hat die Studenten die Volkslieder und die Volksmusik werthalten unterrichtet. In Gesangsstunden mussten die Studenten regelmässig die Volkslieder singen. Janáček hat Klavierbegleitung gemacht. Das Gefallen an die Volkslieder hat Janáček das ganze Leben begleitet. In der Vergangenheit, dank seinem Lehrer Pavel Křížkovský in der altbrünner Fundation, hat er sich für die Folklore begeistert. Später hat er mit František Bartoš, der mährische Volkslieder gesammelt hat, mitgearbeitet. In 80. Jahren des 19. Jahrhunderts hat Janáček die zahlreiche Sammlungsarbeit im Ostmähren verwirklicht. Er hat die Notierungen von manchen Volksliedern und auch der Volksmusik geschrieben. Auf die musikfolklore Wurzeln war Janáček durch das ganze Leben sehr stolz.

⁵ KUNC, Jan. *Vzpomínky na Leoše Janáčka*. In *Konzervatoř Brno. Sborník k padesátému výročí trvání moravské odborné umělecké školy*. Red. I. Petrželka a J. Majer. Brno: Nakladatelství Blok, 1969, s. 69-74.

Ein Beispiel von vielen Notierungen ist das Tanzlied aus der Region Lašsko im Nordostmähren.



4. Zum Janáčeks Gedächtnis wurden manche brünner Schul- und Kulturinstitutionen nach ihm genannt. Im Jahre 1947 wurde Janáčeks Musikakademie eingerichtet; die besteht heutzutage aus zwei Fakultäten: für die Musik und das Drama. Bei der Gelegenheit vom Kompositoren 30. Todestag wurde im Jahre 1958 eine brünner Musikfestspiele veranstaltet. Ein Jahr später wurde eine Tradition der Musikfestspiele unter dem Namen Mährisches Herbst gegründet (letzte Woche hat das 49. Jahrgang beendet). Im Oktober 1965 hat seine Tätigkeit das Janáčeks Theater begonnen. Der Theaterbetrieb wurde symbolisch mit der Janáčeks Oper Das schlaue Fuchslein feierlich eröffnet. Heutzutage finden im modernisierten funktionalistischen Gebäude die Opern-, Ballettenvorstellungen und viele Konzerte der brünner Philharmonie statt.

Für die Sphäre der amateurischen Musizierung gibt's in Brno zehn staatliche künstlerische Schulen und einige Privatschulen. Es gibt auch die Musikschule mit der Kirchenorientierung, die an die Tradition der brünner Orgelschule knüpft. Unter diesen Schulinstitutionen hat die besondere Stelle die Grundkünstlerische Schule von Jaroslav Kvapil (der Name ist nach dem Pianisten, Komponisten Kvapil, Janáčeks Schüler, gewählt). Vom Jahre 1961 kann man hier in vier künstlerischen Fächern (Musik, bildende Kunst, Tanz und Drama) entwickeln. In dieser Institution, die im 1882 Jahre dank dem Janáčeks Verdienst gegründet wurde, heutzutage um 1200 Schüler ungefähr im Alter 5 – 20 ausgebildet werden.

Zusammensetzung

Die Bedeutung von Leoš Janáček liegt nicht nur im Kompositionsgebiet, sondern auch in anderen musikalischen Sphären vom gesellschaftlichen Leben. Der weltberühmte mährische Komponist hat auch um die Entwicklung der brünner Musikschulwesens verdient. Dank ihm wurden die Orgelschule, die Musikschule des Vereins Beseda brněnská und das staatliche Konservatorium in Brno gegründet.

BÖHMISCHE TÄNZE VON BEDŘICH SMETANA UND IHRE APPLIKATION IN DER ERZIEHUNG

Die Musik verstehe ich nicht, wenn mir jemand über sie vorliest. Ich verstehe sie, wenn ich in sie „eintrete“. In die Musik eintreten – das heisst – im übertragenen Sinne des Wortes – die einzelnen musikalischen Ausdrucksmittel verstehen.

Zur Verstehung helfen uns vier elementare Tätigkeiten:

- vokalische Tätigkeit
- instrumental Tätigkeit
- Hortätigkeit
- musikalische Bewegungstätigkeit.

Dadurch kommt es zur Aktivierung der Kinder, zur Entwicklung rhythmischen Fertigkeiten, des tonalen Gefühls, des harmonischen Hörens, zur Musikfantasie, zu Anfängen der Musizierung usw.

Für unser heutiges Zusammentreffen wählte ich das Thema aus, dessen Ziel ist, die Verbindung der Musik und Bewegung in Smetanas Werk Böh-mische Tänze zu beweisen.

Das wichtigste für die Verstehung dieses Klavierzyklus sind das Volkslied und der Volkstanz.

Bedřich Smetana gehört zu den Komponisten, die in der Epoche des Romantismus tätig waren. Diese Epoche bringt im Zusammenhang mit der Gesellschaftsentwicklung auch neue Mittel – zum Beispiel Emotionalität, Bewunderung zur Natur, in dieser Zeit entstehen auch Volkskulturen, und die Mittel des Volksliedes und der Volksmusik werden aufgehoben. Und genau der Volkselement bereichert die für diese Epoche charakteristischen musikalischen Ausdrucksmittel, besonders was Melodie, Harmonie, Klangfarbe und Rhythmik betrifft.

Während des 19. Jahrhunderts kommt es zum grossen Aufschwung der Rundtänze. Neben dem Walzer wurde auch die tschechische Polka zum beliebten Rundtanz, der in der zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in die ganze Welt durchdrang.

B. Smetana war ein handfertiger Klavierspieler. Bei seinem Studium spielte er auf verschiedenen Akademien und künstlerischen Vereinshäusern. In dieser Epoche komponierte er auch einige Polkas, die für eine konkrete Gelegenheit oder für eine sehr nahe Person komponiert wurden – wie z.B. Jiřinkas Polka, Bettinas Polka, oder Poetische Polkas und Salonpolkas. Pol-

ka erklingt auch in der Oper die Verkaufte Braut und in der grossen Musikformen - z.B. im symphonischen Gedicht Moldau.

Zur Ansicht: 1. Polka aus der Oper Die Verkaufte Braut

2. Polka – Teil aus symphonischen Gedicht Moldau

Auf die künstlerische Entwicklung von Smetana hatte auch sein Studium bei Josef Proksch sehr grossen Einfluss. Josef Proksch hatte die Fähigkeit, sein ungebärdiges Talent zu richten. Er lehrte ihn verschiedene Kompositionstechniken und entwickelte bei ihm einen Sinn für Kompositionslogik. Das ist vor allem auf der Arbeit mit den Reihen der Tonleiter sichtbar. Sie befinden sich in jeder von seinen Kompositionen, und sind aber so gut verarbeitet, dass wir sie nicht als eine Reihe von Tonleitern wahrnehmen.

B. Smetana – Moldau

Flauto piccolo

Flauti I. II.

Oboi I. II.

Clarinetti I. II. A

Fagotti I. II.

I. II.
Corni E

III. IV.

Trombe I. II. E

I. II.
Tromboni

III. e Tuba

Timpani

Triangolo

Arpa

I.
Violini

II.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Più moto

Zur Ansicht: 1. Symphonisches Gedicht Moldau aus dem Zyklus Meine Heimat

2. Warum sollten wir uns nicht freuen – Chor aus der Oper Die Verkaufte Braut

*Warum sollten wir uns nicht freuen – Chor aus der Oper
Die Verkaufte Braut*

The musical score is written for a choir in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has two vocal parts (1. and 2.) with lyrics in Czech. The second system continues the melody with more lyrics. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The lyrics are: 1. Proč by - chem se ze - tě - ští - lí, proč by - 2. Když z nás vi - zba pouf - ňi - dou - ci, když z nás e - chem se ne - tě - ští - lí, když nám pán - bín vi - zba pouf - ňi - dou - ci, ve - se - le - tak zdra-ví - dá, zdra-ví - dá, když nám pán - bín zdra-ví - dá, u - hli - dá, u - hli - dá, ve - se - le - tak u - hli - dá, zdra-ví - dá, zdra-ví - dá, u - hli - dá, u - hli - dá?

Nach der kurzen Charakteristik der Epoche und nach der Annäherung einiger Züge von Smetanas Werk widmen wir uns jetzt dem Klavierzyklus Böhmisches Tänze.

Die Arbeitsversion dieses Werks wurde schon ein paar Jahre von ihrer definitiven Version fertig. Zum entscheidenden Moment für die Endung dieses Werks wurde der grosse Erfolg einer anderen Reihe der Tänze – es handelt sich um Slawische Tänze vom tschechischen Komponisten Antonín Dvořák.

Motivisch-thematische Materialien nahm der Komponist auch aus der Sammlung „Tschechische Nationalslieder“ von K. J. Erben, des Schriftstellers und Sammlers von Tänzen und Liedern unserer Vorkommen.

Dieser Zyklus ist von zehn Tänzen gebildet, sie haben meistens die Liedform des Typs A-B-A. Die Kompositionen werden so geordnet, damit sie

sich – was die Ideen betrifft – ergänzen und kontrastreichen sind. Weitere Gliederung Richter sich danach, wem der Tanz gewidmet ist.

Die ersten 2 Tänze FURIANT und HENCHEN sind Solotänze. Folgende 4 Tänze HAHER, BÄR, STAMPFTANZ und ZWIEBELCHEN sind Männertänze. Den dritten Teil bilden Mädchentänze. Sie wurden auf die Tanzmelodien komponiert, die von Mädchen gesungen wurden. Es handelt sich um ULAN und UMSCHREITTANZ. Den letzten Teil bilden kollektive Tänze LÄNDLER und SPRINGTANZ.

Für diese Tänze ist eine reiche rhythmische und melodische Vielfältigkeit charakteristisch, sie haben auch witzige Texte - wie z.B. einige Worte aus dem Lied *Stampftanz*:

*Heirate nicht, mein Mädchen, bis du 80 Jahre alt bist,
wenn deine Zähne ausfallen, tun sie dir nicht mehr weg.*

Heute befassen wir uns mit dem Mädchentanz *Umschreittanz*. Den melodisch-rhythmischen Grund dieses Tanzes bilden 2 Volkslieder:

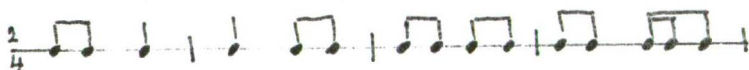
*Geh nicht hin, komm lieber zu uns
Hej, Gänse, aus dem Weizen*

Der Inhalt dieser Lieder ähnelt sich sehr, ein Mädchen bemüht sich darum, einem anderen Mädchen seinen Jungen wegzulocken. Sie singt ihm, sie ist besser als die andere:

*Geh nicht hin, komm lieber zu uns,
ich bin ein ganz anderes Mädchen,
komm zu uns, geh nicht zu ihr,
ich bin ein anderes Mädchen.
Sie ist vielleicht reicher, ich bin aber aufrichtiger.
Geh nicht hin, komm zu uns, ich erblicke dich gerne.*

*Hej, Gänse aus dem Weizen,
hej, Gänse aus dem Korn.
Besser ist das kleine Mädchen als das grosse,
das kleine dreht sich selbst, aber das grosse kann das nicht,
sie wartet auf die Hilfe von dem Burschen.1/*

Auch die rhythmische Struktur der beiden Lieder ist sehr ähnlich, hier gibt es den Zweivierteltakt und das schnelle Tempo. Die elementaren rhythmischen Gebilde sind:



Wir arbeiten mit dem Lied *Geh nicht hin, komm lieber zu uns.*

NECHOĎ TAM, POĎ RADŠ K NÁM

(Z Klatovska)

Žive

Nechod'tam, poďradš k nám, já jsem hol-ka vo-na-čej-ší, poďradž k nám

nechod'kni, já jsem hol-ka ji-na-čí: jestli vo-na bo-ha-těj-ší,

za-to já jsem u přimnější; nechod'k ní, poďradš k nám, já tě rá-da u-šlídám.

Das Lied singen wir. Wir versuchen auch die rhythmische Seite zu notieren und begleiten das Lied mit Hilfe der Musikinstrumente, Orff-Instrumente. Dabei respektieren wir die formale Gliederung des Liedes. Nächste Aktivität ist der Tanz.

Jetzt werden wir die Musik – den Umschreittanz hören. Wir werden unseres Lied suchen.

Allegro Moderato assai Molto vivace Tempo I

/-----/-----/-----/-----/-----/

Vorspiel Melodie des Liedes Melodie des Liedes Melodie des Liedes

Geh nicht hin, Hej, Gänse aus dem Weizen, Geh nicht hin,

A

B

A

Die musikalischen Bewegungstätigkeiten werden zur Quelle der aktiven und schöpferischen Äußerung der Studenten. Sie ermöglichen auch die Aneignung der neuen Kenntnisse durch einen unmittelbaren Kontakt mit der Musik. Sie helfen auch bei der Verbindung der kognitiven Kunstfertigkeiten und emotionalen Komponenten.

Bemerkungen

1/ Das Lied - *Hej, Gänse aus dem Weizen*

HEJHA HUSY ZE PŠENICE

(Z Berounska)

Rychle

1. Hej-ha hu-sy ze pše-ni-ce, hej-ha hu-sy ze ži-ta!
2. Ta ma-lá se sa-ma to-čí, a ta vel-ká ne-mů-že:

1. lep-ší je ta ma-lá hol-ka ne-žli je ta ve-li-ká.
2. o-na če-ká na chas-ní-ka, až jí chas-ník po-mů-že.

CD-Aufnahmen

B. Smetana: Böhmisches Tänze, Piano Jan Novotný, Supraphon Praha

B. Smetana: Má vlast – die Moldau, London Symphony Orchestra, Dirigent Alfred Scholz

B. Smetana: Warum sollten wir uns nicht freuen, Czech Philharmonic Orchestra, Dirigent Zdeněk Košler

Zusammenfassung

Die Musik verstehe ich nicht, wenn mir jemand über sie vorliest. Ich verstehe sie, wenn ich in sie „eintrete“. „In die Musik eintreten“ – das heisst – im übertragenen Sinne des Wortes – die einzelnen musikalischen Ausdrucksmittel verstehen. Zur Verstehung helfen uns vier elementare Tätigkeiten: vokalische, instrumental, Hörtätigkeit, musikalische Bewegungstätigkeit. Wir wählten das Thema aus, dessen Ziel ist, die Verbindung der Musik und Bewegung in Smetanas Werk „Böhmisches Tänze“ zu beweisen. Das wichtigste für die Verstehung dieses Klavierzyklus sind das Volkslied und der Volkstanz.

Patrizia Prati

LA MÚSICA PARA PIANO DEL SIGLO XX

EL CAMBIO

“La belleza en la música del siglo XX”

“Hay una cosa en la historia que no cambia nunca y es el cambio mismo” -
Joseph Machlis

Sin el cambio no puede seguir el curso de la historia ni individual ni social. La estaticidad es congelación, muerte individual y social. Es difícil cambiar porque es muy difícil pulsar lo ignoto y es más difícil conocer y profundizar lo conocido. Para conocer y profundizar las cosas, los acontecimientos que han sufrido un cambio y que están más cerca de nuestra época es necesario conocer también las cosas, los acontecimientos que han sufrido el cambio y que son muy más lejos de nuestra época. Este concepto vale también para la música.

Todos los cambios necesitan de disciplina y de reglas. La misma libertad necesita disciplina y reglas y aun la música más rara para nuestras orejas obedece a reglas. Solo en la anarquía no hay reglas pero la anarquía no es libertad. (Kandinskj) Esto es un parametro muy importante para distinguir la “buena música” en el panorama musical contemporáneo.

La mayoría de las músicas contemporáneas no tiene que ser escuchada buscando la belleza exterior, la belleza estética del resultado, del lenguaje, de la forma, del color, sino intentando percibir la belleza interior psicológica.

Este es un tipo de belleza más subjetivo que la otra belleza y para percibirla, reconhocerla, es necesario tener abertura interior y capacidad de cambiar y auto-analizarse psicológicamente.

Escuchando la música contemporánea buscando la belleza interior la disonancia más fuerte también resultará llena de encanto. El compositor nos da el trozo musical como elemento para una interpretación psicológica y de análisis introspectiva. En la pintura es la misma cosa. Por ejemplo en la pintura de Kandinskj hay tres difirentes momentos de su forma de pintar. En el primer momento el llama a sus cuadros: “IMPRESIONES” que son impresiones directas de la naturaleza exterior. En el sugundo él los llama “IMPROVISACIONES” que son expresiones directas de la natura interior. En el tercer momento él los llama “COMPOSITIONES” que están dibujados lentamente y elaborados más veces. Sin embargo es al sentimiento y no al

cálculo al que se le dá la razón. Durante 400 años los compositores compusieron utilizando la tonalidad y todas las músicas tonales son agradables al oído. Los problemas en considerar agradable la música llegan cuando salimos de la tonalidad: es decir en los años que preceden y siguen la época en la que se compuso a través de la tonalidad.

LA TRANSFORMACIÓN

A principios del siglo XX aparece en Francia un movimiento muy significativo para la determinación del cambio en el arte y en la música. Este movimiento es llamado “Impresionismo”, nombre muy apropiado hablando del arte, pero no muy apropiado en música. Los críticos crearon el adjetivo “Impresionismo” a partir de un cuadro de Monet titulado “Impresión”. Los cuadros impresionistas buscan en primer lugar el estudio de la luz y en música Debussy busca los colores y la línea melódica llega a ser muy importante.

Algunos de los títulos de las obras de Debussy son significativos en este sentido: “Jardines bajo la lluvia”, “Reflejos en el agua” etc. Pero Debussy rechaza la denominación de “Impresionista” porque a él no le gusta tener una etiqueta. Esta época en música empieza y acaba con Debussy. En Francia Ravel tiene un respecto mucho mayor por el rigor formal y Satie es un provocador que influirá a muchos otros músicos del siglo XX como John Cage y los músicos minimalistas.

ERIK SATIE

1866-1925

Satie es un compositor muy importante en la historia de la música moderna. Su provocación ha sido significativa por el cambio en el siglo XX y influyó a los otros compositores de su entorno.

Satie compuso una pieza para piano llamada “Vexations” (Vejeciones) que es como una música perpetua y está constituida solamente por algunos compases. Satie, respecto a esta pieza, escribió: *“Para tocar 840 veces en sucesión y antes de empezar a tocar es necesario prepararse en gran silencio con seria inmovilidad”*. Es una obra basada sobre la repetición de un solo tema y está dirigida a una disciplina interior. Es una pieza muy provocadora. Aún en Vexations, que es una pieza moderna, un género de preámbulo a la música minimalista, hay una disciplina de composición. Las características de composición son: los acordes de sexta mayores, menores y excedentes (con tres tonos – tritones); el número tres es presente a menudo en la música

de Satie porque es el número de oro, el número perfecto (3 Sarabandes, 3 Piezas en la forma de pera, 3 Gymnopedies etc.)

LA MINIMAL MUSIC

La música minimalista surgió al comienzo de la década de 1960 en los Estados Unidos. Los compositores más representativos de este movimiento son: Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Charlemagne Palestine, Michael Harrison, Steve Lacy, John Adamas, Wim Mertens, Michael Nyman (Inglaterra), Ludovico Einaudi (Italia).

Algunos críticos apoyan la tesis de que el padre del minimalismo es Terry Riley y la primera pieza de este movimiento es su composición: *"In C"* (1964), otros, en cambio, apoyan la tesis de que el padre de la Minimal Music es La Monte Young. La "nueva música surgió después del *Serialismo* de la *Segunda Escuela de Viena* y es también deudora a John Cage sobre todo por la adhesión al pensamiento de la filosofía oriental.

Definición de la Minimal Music

La música minimalista está compuesta por la repetición obsesionante de una célula melódica sobre todo diatónica en cuya iteración hay pequeños y casi imperceptibles cambios melódicos y rítmicos. Es una música en transformación continua y es sin tiempo y sin fin. La Monte Young la llamó : *"La Música eterna"*.

El compositor empieza el proceso de composición y después es la música misma la que conduce al compositor.

El tiempo

En la Minimal Music el tiempo tiene un esquema circular abierto que acompaña la lenta y imperceptible transformación de la célula melódica. El resultado sonoro es el siguiente: masa móvil hasta el infinito aunque en la aparente estaticidad.

El sonido

El compositor minimalista se acerca a la música con humildad, casi en manera pasiva.

Melodía y Armonía

La melodía es más presente e importante que la armonía.

LA MÚSICA DODECAFÓNICA

Música basada en la ordenación serial de las doce notas cromática. La serie de doce notas sirve como la base de referencia para la construcción de la composición y la forma de la serie se determina en exclusiva para cada composición. Surgió con Arnold Schoenberg (1874-1951) al comienzo de la década de 1920 y fue una consecuencia directa de la crisis provocada por la disolución del sistema tonal tradicional en los primeros años del siglo XX. Aunque las primeras composiciones de Schoenberg son tonales, en 1907 él abandonó por completo el sistema tonal y escribió sus primeras obras atonales. En estas composiciones las triadas de los acordes tonales desaparecen y todos los elementos de la gama cromática total se tratan con una importancia idéntica. Schoenberg desarrolló gradualmente el sistema de composición basado en una ordenación de la escala cromática completa en el cual no existe un centro tonal en el sentido tradicional. Este sistema se llama: *Dodecafónica para distinguirla de la música tonal "libre"*. La *Suite op. 25 de Schoenberg* está compuesta según el nuevo sistema.

EL SISTEMA DODECAFÓNICO

Toda la estructura de alturas de la composición se deriva de la serie incluidas sus características melódicas, contrapuntísticas y armónicas.

La *serie* tiene cuatro formas de desarrollo:

P *Forma principal o fundamental*

R *Retrogradación*

I *Inversión*

RI *Retrogradación – Inversión*

R – I y RI se obtienen de la P

En la R la serie se vuelve del revés, desde la última nota hasta la primera.

En la I los intervalos ascendentes se convierten en descendientes y viceversa.

En la RI hay la forma R y I en el mismo tiempo, es decir: la *serie* se vuelve al revés de la última nota hasta la primera y los intervalos se ponen al revés.

JOHN CAGE

1912-1992

“.....a mi no me interesan los resultados. Lo que me interesa es seguir haciendo jarrones...” (alfarero japonés)

“...hasta cuando queréis algo, es inevitable que existe el miedo y el miedo os mutila la mente os impidiendo de ser libre...” (Krishnamurti)

Estos pensamientos son para introducir la manera de componer de John Cage. Él adoptó algunas maneras de componer en las cuales lo que importa es el procedimiento de escribir música y no el resultado final. Estos se llaman “*procedimientos aleatorios*”

Técnicas aleatorias de componer utilizadas por John Cage

Los cuadrados mágicos

Es una técnica de componer con cuadrados que contienen algunos sonidos que se pueden cambiar y alternar de manera casual siguiendo reglas y principios de no decidir.

I King

Es un libro chino utilizado para obtener oráculos. Como en el libro chino en la técnica compositiva también se usa lanzar en el aire algunas monedas del libro I King para determinar los elementos de la composición musical: los tiempos, las duraciones de las notas, los sonidos, los silencios (los intermedios), las dinámicas, la estructura rítmica. Las duraciones de las notas son de natura espacio-temporal: el sonido se alarga, se prolonga en el espacio horizontal del pentagrama: por ejemplo una negra equivale a dos centímetros y medio.

Las mascarillas de plástico y la observación de las imperfecciones en las hojas de papel

En esta técnica de componer todos los signos puntiformes en las hojas de papel se transforman en eventos musicales. En principio Cage utilizó hojas de papel con agujeros y después él utilizó también mascarillas transparentes de plástico y hojas de mapas astronómicos donde los signos de las estrellas se transformaron en notas musicales.

En todas las técnicas de componer el compositor no señala todos los elementos en la hoja de música

y deja algunos elementos al libre albedrío del intérprete que participa así en la creación musical. La obra de arte se transforma así en una operación de arte y la ejecución/escucha es un evento cada vez con resultados diferentes.

Una composición se puede interpretar de muchas maneras diferentes. En este sentido la ejecución de la obra exige un preventivo estudio del material gráfico.

Para Cage, aunque el ruido y el silencio son música y aunque los gestos del intérprete toman parte en el evento y son música.

En la obra de Cage "Empty words" compositor, intérprete y la gente del público son protagonistas al mismo tiempo del concierto-evento.

CLAUDE DEBUSSY

1856-1918

Y ESPAÑA

de Manuel de Falla

Debussy ha escrito música Española sin conocer España, sin conocer el territorio español.

Él conocía España por lecturas, cuadros, contos y por danzas cantadas y bailadas por españoles.

Las siguientes piezas musicales pertenecen a la serie que le inspiró España:

Soirée dans Grenade – Par les rues et par le chemis – Les parfums de la nuit de Iberia – La puerta del vino – La Sérénade interrompue.

Con "Soirée dans Grenade" Debussy inaugura la serie que le inspiró España y fue un español, Ricardo Viñes, quien dio la primera audición de esta obra. La fuerza de evocación condensada en "Soirée dans Grenade" tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. En "Soirée dans Grenade" todos los elementos musicales colaboran para un solo fin: la evocación. Esta música nos provoca el efecto des imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llaman la Alhambra. Esta misma cualidad de evocación se nos ofrece en "Les parfums de la nuit" y en "La puerta del vino" estrechamente ligados a "Soirée dans Grenade" por un comun elemento rítmico, el de la "habanera" (que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz). Debussy quería servirse del ritmo de habanera para expresar el canto nostálgico de las tardes y de las noches andaluzas. De las tardes porque lo que Debussy ha querido evocar en "La puerta del vino" es la hora calma y luminosa de la siesta en Grenade. La idea de componer este Preludio le fue sugerida mirando una simple fotografía coloreada que reproducía el monumento de la Alhambra. Fue tan viva la impresión de Debussy que decidió traducirla en música. "La puerta del vino" difiere de la "Soirée dans Grenade" por el dibujo melódico. En "Soirée dans

Grenade" el canto es silábico, mientras que en "La puerta del vino" el canto se presenta adornado con ornamentos propios de las coplas andaluzas que los españoles llaman "*cante jondo*". El uso de este procedimiento, que hay también en la "Sérénade interrompue" nos muestra hasta qué grado Debussy tenía conocimiento de las variantes sutiles del canto popular de España. Respecto al carácter popular del Preludio "La Serenade interrompue" es necesario insistir en los giros característicos de guitarra que preludian la copla en la gracia andaluza. La otra obra del grupo español es "Iberia" y de esta obra Debussy dijo que él no tenía intención de hacer música española sino traducir en música las impresiones que España despertaba en él. Debussy evitaba siempre repetirse. Decía: "Es necesario rehacer el *métier* según el carácter que se quiere dar a cada obra". El tema generador de la obra "Iberia" es los ecos de los pueblos en una especie de sevillanas. Esta obra tiene la embriagadora magia de las noches andaluzas, la alegría de un pueblo que camina danzando, los festivos acordes de una banda de guitarras y de bandurrias.

Solo en presencia del grupo español intero puede ser considerado el aspecto armónico. Sabemos todo lo que la música actual debe a Debussy. Las obras de Debussy son un punto de partida. España ha tomado muchas cosas de la manera de componer de Debussy. Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra y España es ahora la deudora.

GLI INTERVALLI MUSICALI

Nella pratica musicale è indispensabile definire un sistema per misurare il rapporto fra le altezze dei suoni. Gli esperimenti di acustica hanno permesso di dimostrare che il rapporto tra le frequenze di un Do e quello successivo, come tra un Re e quello successivo ecc., è costante e vale $1/2$. Ciò significa che se la frequenza del secondo Do è 262 Hz quella del primo è la metà, cioè 131 Hz. Allo stesso modo il rapporto tra le frequenze di Do e Sol è uguale a quello di Re-La, Mi-Si ecc., e vale $2/3$. Pitagora, per mezzo dei suoi esperimenti col monocordo, aveva già trovato questi rapporti e ne aveva costruito una scala, detta appunto scala pitagorica. Tuttavia tali scoperte, pur con la loro indubbia importanza, non sono di immediata fruizione nella pratica musicale, dove occorre la definizione di un sistema di misurazione rapido e flessibile che permetta di quantificare, in termini musicali e non fisici, il rapporto tra le altezze dei suoni.

Nasce così il concetto di intervallo:

l'intervallo è la misura musicale del rapporto di altezza tra due suoni.

Quando si usano espressioni del tipo "l'intervallo Re-Sol" si intende che le due note sono in un certo rapporto di altezza fra loro, mentre *la quantificazione di tale rapporto si chiama "classificazione" dell'intervallo.*

La classificazione si basa sul conteggio del numero di note diatoniche comprese tra i due gradi che costituiscono l'intervallo.

Ad esempio le note Do-Sol formano un intervallo di quinta (Do-1, Re-2, Mi-3, Fa-4, Sol-5). Dire intervallo di quinta non è però sufficiente: anche Do G-Sol,

Do-Sol H, Do H-Sol G ecc. sono intervalli di quinta ma, evidentemente, di tipo diverso dall'intervallo Do-Sol. Occorre quindi definire meglio i vari tipi di quinta che si possono formare, utilizzando degli aggettivi qualificativi: si dirà che Do-Sol è una quinta giusta, Do-Sol G quinta aumentata, Do G-Sol e Do-Sol H diminuite,

Do H -Sol G più che aumentata ecc..

Per effettuare la classificazione di tutti gli altri intervalli confrontiamo tra loro la scala maggiore e la scala minore naturale, usando come modelli quelle di Do:



Per maggior chiarezza disponiamo le relative note orizzontalmente, su due righe sovrapposte, in modo da evidenziare graficamente i suoni che nelle due scale sono identici e quelli che differiscono

partendo dalla tonica, abbiamo gli intervalli Do-Do I (o unisono), Do-Re II, Do-Mi III, Do-Fa IV, Do-Sol V, Do-La VI, Do-Si VII e Do-Do VIII. Osser-

Do	—	Re	—	Mi	Fa	—	Sol	—	La	—	Si	Do
Do	—	Re	Mi	—	Fa	—	Sol	La ^H	—	Si	—	Do
			H							H		

viamo che quelli di I, IV, V e VIII sono gli stessi nelle due scale, mentre quelli di III, VI e VII sono, nel caso della scala maggiore, più grandi di un semitono rispetto ai corrispondenti della scala minore. Per questo motivo diremo che gli intervalli di I, IV, V, VIII sono **giusti**, mentre quelli di III, VI, VII sono **maggiori** se provengono dalla scala maggiore e **minori** se discendono da quella minore. Gli intervalli di II, infine, sono presenti in entrambe le scale sia sotto forma di tono che di semitono diatonico: i primi vengono detti **maggiori** e i secondi **minori**.

Ecco un prospetto degli intervalli che si formano tra il primo grado delle due scale e i gradi successivi.



Tutti questi intervalli vengono chiamati *diatonici*. Quindi

gli intervalli diatonici sono quelli maggiori, minori e giusti.

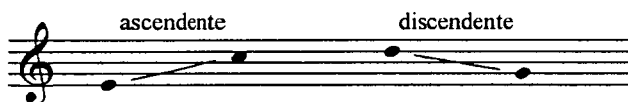
Si può dire anche che gli intervalli diatonici sono quelli in cui, la seconda nota (la più alta) appartiene alla scala maggiore o minore che ha la prima nota come tonica.

Tutti gli altri intervalli si dicono cromatici.

Essi sono -come meglio vedremo fra breve - quelli aumentati, più che aumentati o eccedenti, diminuiti e più che diminuiti o deficienti.*

Oltre che diatonico o cromatico, un intervallo può essere ascendente o discendente, armonico o melodico, semplice o composto, consonante o dissonante:

-si dice ascendente quando la prima nota è più bassa della seconda, discendente in caso contrario;



-si dice armonico quando le due note vengono prodotte contemporaneamente, melodico quando sono eseguite in successione;



-è semplice se non oltrepassa l'ottava, composto in caso contrario (per motivi armonici la nona, e talvolta anche l'undicesima e la tredicesima, vengono considerati intervalli semplici);

gli intervalli composti, ai fini della classificazione, vengono ricondotti a intervalli semplici, sottraendo loro una o più ottave.

*negli ultimi anni è invalso l'uso di considerare i termini "eccedente" e "deficiente" come sinonimi di aumentato e diminuito.



-infine, si dice che un intervallo è consonante quando il suo ascolto produce una sensazione eufonica, di piacevole e riposante stabilità, mentre è dissonante se produce una sensazione di instabilità e “tensione”, suscitando il desiderio di percepire, dopo il suo ascolto, un intervallo consonante di riposo o “risoluzione”

Il dialogo musicale articola sapientemente tensioni e risoluzioni, il cui succedersi costituisce un elemento dinamico di primaria importanza.

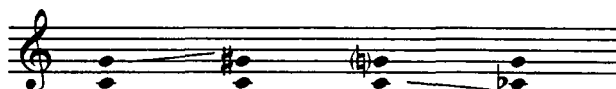
L'intervallo più consonante è quello di ottava giusta, cui segue la quinta giusta, la terza maggiore e minore, la sesta maggiore e minore, nonché la quarta giusta che, però, era considerata un tempo come parzialmente dissonante.

Gli intervalli dissonanti sono la seconda maggiore e minore, la settima maggiore e minore e tutti gli eccedenti e diminuiti.

Si può osservare che alcune coppie di suoni costituiscono, allo stesso tempo, intervalli consonanti e dissonanti: la sesta minore, consonante, è formata dagli stessi suoni della quinta aumentata, dissonante. La contraddizione si spiega, almeno in parte, con il fatto che nel sistema musicale con accordatura “naturale”, impiegato fino al XVII sec. e tuttora inconsapevolmente utilizzato, a volte, con la voce e con strumenti come gli archi, intervalli del genere non sono costituiti dagli stessi suoni, ma da suoni leggermente diversi-.

Come cambiano gli intervalli al variare dell'ampiezza

Un intervallo può essere ampliato di un semitono innalzandone la nota più acuta di un semitono cromatico, oppure abbassandone la più grave della stessa quantità; ad esempio



Può essere, invece, ridotto di ampiezza di un semitono abbassando la nota più acuta o innalzando la più grave di un semitono cromatico:



Applicando più volte i procedimenti appena descritti è possibile aumentare o ridurre l'ampiezza di un intervallo anche di due o più semitoni

L' ampliamento e la restrizione degli intervalli ne cambia le caratteristiche sonore e, ovviamente, la relativa denominazione, che muta nel modo che indichiamo di seguito:

ampliando di un semitono cromatico

<i>un intervallo</i>	giusto	<i>si muta in</i>	aumentato
„	maggiore	„	aumentato
„	aumentato	„	più che aumentato
„	minore	„	maggiore
„	diminuito	„	minore o giusto
„	più che diminuito	„	diminuito

e riducendo di un semitono cromatico

<i>un intervallo</i>	giusto	<i>si muta in</i>	diminuito
„	maggiore	„	minore
„	minore	„	diminuito
„	diminuito	„	più che diminuito
„	più che aumentato	„	aumentato
„	aumentato	„	maggiore o giusto

Riassumendo, abbiamo il seguente schema

<i>ridotti di due semitoni cromatici si trasformano in</i>	<i>ridotti di un semitono cromatico si trasformano in</i>	gli intervalli	<i>ampliati di un semitono cromatico si trasformano in</i>	<i>ampliati di due semitoni cromatici si trasformano in</i>
+ che diminuiti	diminuiti	giusti	aumentati	+ che aumentati
diminuiti	minori	maggiori	aumentati	+ che aumentati
+ che diminuiti	diminuiti	minori	maggiori	aumentati

Rivolto di un intervallo

*Si dice rivolto di un intervallo, l'intervallo che si ottiene spostando un'ottava sopra la nota più bassa o un'ottava sotto la nota più acuta dell'intervallo originale**



Si può classificare il rivolto sottraendo il valore dell'intervallo originale dal numero 9 e tenendo presente che il rivolto di un intervallo giusto rimane tale, mentre quello di un intervallo maggiore risulta minore, di uno minore maggiore, di uno aumentato diminuito, di uno diminuito aumentato ecc. .

Metodi di classificazione

Per classificare un intervallo si possono utilizzare, sostanzialmente, tre metodi.

Il **primo metodo** si basa sulla memorizzazione del numero di toni e semitoni di una serie di intervalli di riferimento, tipicamente quelli maggiori e giusti:

* i rivolti che si ottengono si trovano tra loro a un'ottava di distanza, ma ciò non ha alcuna importanza ai fini della classificazione, poiché il rapporto tra le altezze dei suoni rimane invariato

II maggiore	1 tono
III maggiore	2 toni
IV giusta	2 toni e 1 semitono diatonico
V giusta	3 toni e 1 semitono diatonico
VI maggiore	4 toni e 1 semitono diatonico
VII maggiore	5 toni e 1 semitono diatonico
VIII giusta	5 toni e 2 semitoni diatonici

Data una coppia di note, ad esempio Do-Fa, si effettua, come si è già visto, la conta dei gradi congiunti in essa compresi (Do 1, Re 2, Mi 3, Fa 4) trovando così che si tratta di una quarta. Si passa quindi al conteggio dei relativi toni e semitoni (Do-Re tono, Re-Mi tono, Mi-Fa semitono). Poiché l'intervallo è formato da 2 toni e 1 semitono si tratta di una quarta giusta.

Se invece l'intervallo è Do-Fa G, si tratta sempre di una quarta, ma il conteggio dei toni e semitoni mostra 2 toni, 1 semitono diatonico e 1 semitono cromatico (o, meno precisamente, 3 toni). Vi è, quindi, l'ampliamento di un semitono cromatico rispetto alla quarta giusta e pertanto l'intervallo è una quarta aumentata.

Il *secondo metodo* si basa sulla memorizzazione del numero di *corde* (cioè del numero di suoni della scala cromatica) compreso negli intervalli di riferimento:

II maggiore	3 corde
III maggiore	5 corde
IV giusta	6 corde
V giusta	8 corde
VI maggiore	10 corde
VII maggiore	12 corde
VIII giusta	13 corde

Riprendendo gli esempi precedenti troviamo che Do-Fa è una quarta costituita da 6 corde e quindi è giusta, mentre Do-Fa G contiene 7 corde e pertanto è aumentata.

Il *terzo metodo* è certamente il più musicale, poichè utilizza la conoscenza delle scale piuttosto che la memorizzazione delle tabelle precedenti. Esso si basa sull'assunto che

gli intervalli tra il primo grado e i successivi, in una scala maggiore, sono sempre maggiori o giusti.

Si può, quindi, usare il modello di scala maggiore come un “metro” per la classificazione. Ecco come si procede:

- 1) come nei metodi precedenti, si contano i gradi congiunti contenuti nell'intervallo, per stabilire se si tratti di II, III, IV, etc.
- 2) si confronta la seconda nota dell'intervallo (la più alta) con la omonima appartenente alla scala maggiore che ha la prima nota come tonica. Se la seconda nota appartiene a tale scala l'intervallo è maggiore (se di II, III, VI, VII) o giusto (se di IV, V, VIII). Se, invece, la seconda nota non coincide con quella della scala, si valuterà di quanti semitoni cromatici, ascendenti o discendenti, si discosti e, tenuto conto di quanto abbiamo già detto a proposito dell'ampliamento o riduzione degli intervalli, si conferirà l'appropriata qualificazione (aumentato, minore, diminuito etc.) all'intervallo da classificare.

Chiariamo il procedimento con qualche esempio:

Vogliamo classificare l'intervallo Si H -Fa G

- 1) contiamo Si H-1, Do-2, Re-3, Mi-4, Fa G-5; si tratta quindi di una quinta;
- 2) utilizzando la scala di Si H maggiore: Si H, Do, Re, Mi H, Fa..., vediamo che la

quinta giusta è Si H-Fa; l'intervallo Si H-Fa G, confrontato con Si H-Fa, risulta ampliato di un semitono cromatico: si tratta quindi di una quinta aumentata.

In qualche caso conviene procedere in modo leggermente diverso: supponiamo, ad esempio, di dover classificare l'intervallo Sol G-Re H. Si tratta, ovviamente, di una quinta ma, per vedere di che tipo per mezzo dell'applicazione letterale del procedimento su esposto, dovremmo ricorrere alla scala di Sol G maggiore, scala con doppie alterazioni, certo non facile da utilizzare a memoria. Conviene perciò classificare dapprima il più semplice intervallo Sol-Re, adottando la scala di Sol maggiore. Troviamo facilmente che si tratta di una quinta giusta, per cui Sol-Re H è una quinta diminuita e Sol G-Re H una quinta più che diminuita.

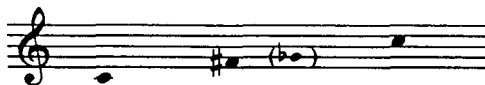
Talvolta, infine, può essere conveniente classificare un intervallo tramite il suo rivolto. Se ad esempio abbiamo l'intervallo Mi G-Do, ci sarà più facile classificarne il rivolto Do-Mi G: applicando il metodo su esposto troviamo facilmente che si tratta di una terza aumentata, per cui Mi G-Do è una sesta diminuita.

I divisori esatti dell' ottava

Concludiamo accennando ad alcuni intervalli che dividono l'ottava in parti uguali (cioè con lo stesso numero di corde) e che, quindi, possono dirsi *divisori esatti dell'ottava*.

Essi sono

la **quarta aumentata** e la **quinta diminuita**, che dividono l'ottava in due parti uguali, generando la cosiddetta *scala* bifonica*



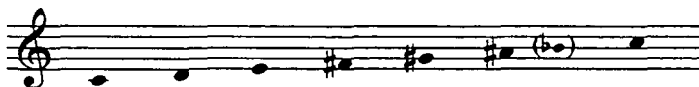
la **terza maggiore**, che divide l'ottava in tre parti uguali, generando la *scala* trifonica*



la **terza minore**, che divide l'ottava in quattro parti uguali, generando la *scala* tetrafonica*



la **seconda maggiore**, che divide l'ottava in sei parti uguali, generando la *scala esatonale o esafonica*



*Il termine "scala", con riferimento alle bifonica, trifonica e tetrafonica, deve intendersi come insieme di suoni utilizzabili, e non va confuso con la corrente definizione di scala.

la **seconda minore**, che divide l'ottava in dodici parti uguali, generando la
scala cromatica



Questi intervalli, con le scale relative, se usati di seguito per un certo tempo hanno la capacità, proprio in forza della loro simmetria, di rendere evanescente il senso della tonalità. Si usano talvolta nelle improvvisazioni, quando l'esecutore vuol creare un effetto di “sospensione” tonale, ma fanno parte anche del materiale adottato da autori classici: basti pensare alla scala esatonale, chiamata anche scala di Debussy, per via dell'uso frequente che il compositore ne ha fatto.

prof. Paed Dr. Michal Nedělka, Dr.

EUROPÄISCHE INSPIRATIONEN FÜR DEN KLAVIERIMPROVISATIONSUNTERRICHT

Abstrakt: Der Unterricht der Klavierimprovisation ist an zwei Hauptprinzipien gegründet: an der spontanen Kreativität und an der Rationalität. Zum rationellen Kern gehört die systematische Arbeit mit musikalischen Mitteln, mit ihrer Hierarchie, die sich an der Formung der Styl beteiligt. Der Pianist, der solche Hierarchie aktiv beherrscht, ist imstande in verschiedenen Stilen zu improvisieren und auf diese Art und Weise näher und näher zum Wesen von musikalischer Sprache zu dringen. Die Gesetze von jedem Styl sind am besten in der lebendigen Musik kennenzulernen, darum ist es möglich sich in wirklichen Musikwerken zu inspirieren. Und es ist gut bekannt, dass Musik von bestimmten Nationalitäten für bestimmte Style charakteristisch ist. Dafür kann man die Inspirationen im ganz Europa suchen, die Musik spielen, nachahmen und improvisatorische Möglichkeiten verbreiten.

Schlüsselwörter: Improvisation, Ausdruck, Figur, Ostinato, Lied, Etüde, Tanz, Modus, Schubert, Chopin, Liszt, Smetana, Bartók, Messiaen, Janáček, Nationalität, Verständnis, Europa, Erfahrung, Fähigkeit, Fertigkeit, Geläufigkeit, Transfer.

Unsere Kontakte mit Musik beginnen in unserer Kindheit. Wir lernen zum ersten Mal einfache Musik kennen, die mit unserer Muttersprache verbunden ist: kurze Lieder, Abzählreime usw. Manche Kinder mögen diese einfachen Melodien variieren und in diesen neuen Varianten sind manchmal Spuren von ursprünglichen Motiven erkennbar. Das heißt, unsere musikalischen Ausdrücke werden immerwieder durch unsere musikalische Umgebung beeinflusst. Und dasjenige gilt auch für den Klavierspielunterricht. Jeder Anfänger spielt doch Volkslieder usw., also er spielt die Musik, die er gut kennt. Später kommen es aber Momente, wo man neue, bisher unbekannte Anregungen sucht. Es ist beim Musikhören besonders merkbar. Die Hörer (entweder populärer oder ernster Musik) suchen regelmäßig neue Werke, ob auf Konzerten oder in Medien. Vielleicht diese Sehnsucht nach dem Neuen führt manche junge Pianisten zum Spielen der Werke von Bartók, Kabalevskij, Albeniz oder Copland. Dieser Prozess läuft gewöhnlich nach der spontanen Art durch, jedermann kann es regulieren nach eigenen Fähigkeiten. Aber manche musikalische Tätigkeiten können davon systema-

tisch schöpfen: Spiel, Komposition und Improvisation, die zu fast vergessener Tätigkeit wurde. Der Nutzen der Improvisation wird jedoch heute wieder entdeckt, aber diese Problematik kann ein guter Entwurf für eine andere Studie werden. Ich möchte da nur zeigen, dass Improvisation ein wirklicher internationaler Grund hat, dass wir mit der Hilfe der Improvisation leicht nationale Grenze überschreiten können und dass der Improvisationsunterricht minimal den „europäischen“ Zugang fordert.

Der Klavierimprovisationsunterricht wird durch folgende Tatsache erleichtert: die Musik stellt eine sonderbare Sprache, ein System von Symbolen, die spezielle Informationen enthalten. Und obwohl die musikalischen Mitteilungen nicht so genau wie die Mitteilungen von unserer Umgangssprache sind, können wir uns gewöhnlich darauf einigen, dass Musik vor allem Sprache der Gefühle ist, und dieses Gebiet ist trotz den Unterschieden in unseren Sprachen gut verstehbar. Darum können wir mit Verständnis Werke von Bach, Schubert oder Rachmaninov spielen, obwohl diese Komponisten aus verschiedenen Ländern herkommen und obwohl wir manchmal ihre Muttersprachen nicht beherrschen.

Als Vorbilde der Improvisation können wir also das reiche Angebot von europäischer Klavierliteratur benützen. In ersten Klavierstunden lernt ein junger Pianist z.B. Stücke vom slowakischen Komponisten Dezider Kardoš kennen. Manche Stücke enthalten Ostinato, das auch in der Begleitung von manchen Volksliedern benutzbar ist (Beispiel 1). Eine Begleitfigur, die wir als Ostinato benützen können, finden wir aber auch in Etüden des berühmten Wiener Pädagogen Carl Czerny (Beispiel 2). Eine andere Begleitung bietet dann einer der *Böhmischen Tänze* von Bedřich Smetana ein – den Orgelpunkt (Beispiel 3). Der Orgelpunkt ist überhaupt eine beliebte Mittel von vielen Romantikern. Er wurde von Chopin oft benutzt und wurde zu seinem typischen Merkmal. Es klingt zart und vornehm, es kann auch kompliziert scheinen, aber diese Figuren sind einfach zu benützen: es wechseln sich Tonika und Dominant über den Grundton von der Tonika, so dass die Hand zu demselben Ton zurückkehrt und sich an der Klaviatur sicher fühlt. Darum kann sich der Pianist auf Melodienbildung konzentrieren. Es ist nur wichtig, die Form von der Figur zu erhalten – die Terz von der Tonika muss über die Oktave klingen, wie in Chopinsche Musik (Beispiel 4). Selbstverständlich, die Melodie kann sich in verschiedenen (also auch in kurzen) rhythmischen Werten bewegen, wie es gut im Klavierstück *In Böhmen* von B. Smetana zu sehen ist (Beispiel 5). Werke von anderen Komponisten inspirieren zu anderen Fakturen: zum Improvisieren im Geiste von R. Schumann, wenn die rechte Hand nicht nur die Melodie, sondern auch sich bewegende akkordische Figuren spielt, während die linke Hand die Basslinie in Oktaven

besorgt (Beispiel 6). Eine andere Faktur besteht nach Muster von F. Liszt: Akkorde (arpeggio gespielt) wechseln sich mit virtuoson Passagen (Beispiel 7). Ein großes Vorbild für Improvisation stellt auch F. Schubert dar: singende Melodien, die an Lieder erinnern, entwickeln sich über Begleitungen, in denen sich tiefe Grundtöne und hohe Nachschläge abwechseln (Beispiel 8). Die zeitgenössische Musik inspiriert zur Erweiterung des Tonmaterials. Z.B. Kompositionen von O. Messiaen bieten uns einen neuen Tonvorrat im Rahmen der modernen europäischen Modalität an. Wenn man auf diesem Grund improvisiert, klingen die Improvisationen manchmal ausdrucksvoll und exotisch (Beispiel 9). L. Janáček fordert zur besonderen rhythmischen Arbeit auf: er benutzt kurze, ausdrucksvolle Motive, die sonst ruhige Fläche stören. Sie klingen wie Jammergeschreie und sind in emotionellen, expressiven Kompositionen ganz verstehbar (Beispiel 10).

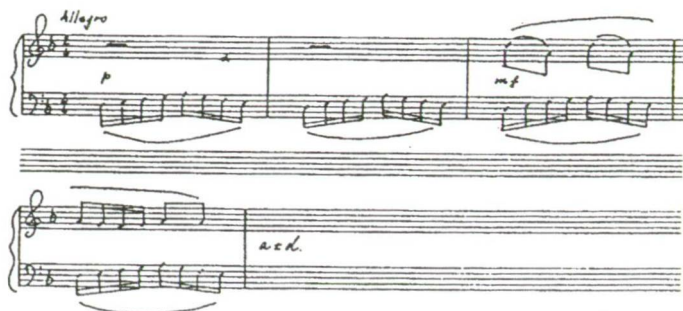
Die aufgeführten Beispiele erschöpfen nicht alle Möglichkeiten, die uns Klavierliteratur für Improvisation anbietet. Sie zeigen jedoch, dass sich der Klavierimprovisationsunterricht auf dem internationalen, in unseren Bedingungen europäischen Grund entwickeln kann. Durch die aktive Beherrschung der musikalischen Ausdrucksmittel können wir leichter zum Verständnis der Musik gelangen und europäische Kultur im Ganzen tiefer verstehen.

Beispiele

1. Ostinato als die Begleitung des böhmischen Volkslieds



2. Die Begleitungsfigur im slowakischen Volkslied wurde durch Etüden von C. Czerny inspiriert



3. Die Begleitungsfigur des böhmischen Volkslieds ist auf dem Orgelpunkt gegründet



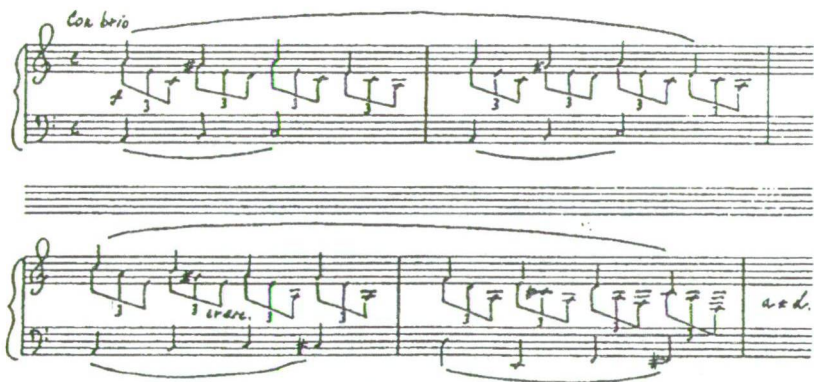
4. Die Figur nach dem Vorbild von F. Chopin



5. B. Smetana: *In Böhmen* (aus dem Zyklus *Träume*) – die Skalenpassage



6. Melodie und akkordische Figuren in der rechten Hand, Basslinie in der linken Hand



7. Vorschlag der Improvisation nach dem Vorbild von F. Liszt



8. Vorschlag der Improvisation nach dem Vorbild von F. Schubert



9. Modus 1 3 1 1 1 2 und Beispiel seiner Verarbeitung mit der Einführung von anderen Tönen

Handwritten musical score for exercise 9. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a single chord in the bass clef, followed by a series of chords and melodic lines. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *Lenzo*, *piu mosso*, *deliso*, and *molto*. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords and a melodic line in the treble. The second system continues the sequence with more complex rhythmic patterns. The third system concludes the exercise with a final chord and a melodic line.

10. Vorschlag der Improvisation nach dem Vorbild von L. Janáček

Handwritten musical score for exercise 10. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a single chord in the bass clef, followed by a series of chords and melodic lines. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *Rubato*, *f*, and *sf*. The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords and a melodic line in the treble. The second system continues the sequence with more complex rhythmic patterns.

Literatur

- AŠENBRENEROVÁ, I. *Hledám štěstí : 15 úprav lidových písní ze severních Čech*. 1. vyd. Plzeň : Hra, 1999. 23 s.
- BĚLOHLÁVKOVÁ, P.; PTÁČEK, M. Integrace hudebněteoretických disciplín v rámci studentských projektů. [Projects integration with the accent on the using of music-theoretical branches]. In ČIERNÁ, A. (ed.) *Hudobná výchova včera a dnes*. 1. vyd. Nitra : Katedra hudby, Pedagogická fakulta UKF v Nitre, 2005, s. 123-128. ISBN 80-8050-919-0.
- KUPKOVÁ, J. *Hudobná tvorba pre deti a mladež v 20. storočí*. Nitra : PF UKF, 2001. 101 s. ISBN 80-8050-432-6.
- KUSÁK, J. Aktuální postavení hudebního a tanečního folkloru jako prostředku hudebního vzdělávání mládeže a dospělých v současné společnosti. Ostrava. 1.6. 2006 - 2.6. 2006.
- PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 1999. 75 s. ISBN 80-86039-96-X.
- VÁŇOVÁ, H. *Hudební tvořivost žáků mladšího školního věku*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 196 s. ISBN 80-7058-149-2.
- VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2002. 196 s. ISBN 80-246-0435-3.

PLAYING WITH PUPPETS

Playing with Puppets. How to deal with this title - or rather with its content - in the frame of musical education? Our time is an era of projects and this fact is probably reflected in the composition called *Puppet Scenes* (*Loutkové scény*) by a contemporary composer from Brno, Ctirad Kohoutek (*1929). It is a collection of seven short instructive compositions named *A King, a Queen and Court – A Sad Princess – Pretentious and Cowardly Bridegrooms – A Sacrificial Procession to a Dragon – Victorious Honza – Wedding Rejoicings – A Lullaby for a Little Prince*. (*Král, královna a dvořanstvo – Smutná princezna – Domýšliví a zbabělí ženichové – Obětní průvod k drakovi – Vítězný Honza – Svatební veselí – Ukolébavka malému princovi*.)

Kohoutek's *Puppet Scenes* may become a basis for a prospective two-month project for seven pupils of a 1.cycle at music schools, preferably from a class of the same teacher. The project can be split up into three stages – working with the 20th century instructive piano composition and two meetings, which enclose this work.

The first meeting begins with a motivational dialogue with a topic of fairy tales. The collective creation of a tale, in which only the characters - a king, a queen, a princess, court, princes, a dragon and Honza – are given, would surely invigorate a child's imagination.

A child's imagination is endless; therefore perfectly imaginative tales come into being. The scene is very soon occupied by the puppets, together with a short narrative about their history, function and usage. A puppet is prepared for each child, with which the child can familiarize and can try to acquire the basic rules of its manipulating.

This stage is followed by work with the composition as such. Each of the five children gets their composition, depending on their specific technical and interpretive level. Then by using a detailed analysis we stimulate the children to find certain parallels between a compositional technique and the technique of manipulating puppets. This is one of the ways of throwing light on the questions of contemporary compositional methods by using non-musical devices.¹ The consultation of the „pupils' discoveries“ is then a part of a traditional individual lesson.

¹ Cf. SEDLÁČEK, Marek. *K problému komunikace v umělé hudbě 20. století*, p. 130–133.

The compositional material is mostly realised by five-tone groups, drawing from the 1.–5. notes of a diatonic major or minor scale. Kohoutek works with these groups on a principle of various compositional techniques but predominantly on the principle of serialism and its many variations.²

We think that Kohoutek found in the five-finger technique a kind of a parallel to the technique of manipulating marionettes. The puppeteer in this case manipulates the marionette by means of its bond on a so-called control bar. Holding the control bar, we use something like a quasi five-finger technique in which it is not possible to put fingers over each other. Even more obvious comparisons can be made to one of the older ways of manipulating marionettes – the puppeteer manipulated the puppet by strings attached directly to his fingers – a thumb and a little finger led hands, an index finger and a ring finger led legs, and a middle finger led the head (body) of the puppet. A certain stationariness and „limitedness“ of a movement of a puppet is here a parallel to pure finger piano technique.³

In the first composition *A King, a Queen and Court* the author uses the compositional techniques typical for serialism (quaternion). In the first four bars the sixteen-tone theme appears – it characterises the *King*. The next four bars (the theme of the *Queen*) are used as a retrograde inversion of the original theme, transposed from C sharp (RP_{cis}).⁴ The original theme and its horizontal inversion with a following vertical inver-

The image displays a musical score for a piece titled "Andante maestoso (4/8)". The score is written for piano (piano) and features a 16-tone theme. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass). The first system (bars 1-4) introduces the 16-tone theme. The second system (bars 5-8) shows the retrograde inversion of the theme, transposed from C sharp (RP_{cis}). The third system (bars 9-12) continues the theme, with a box highlighting a specific section. The fourth system (bars 13-16) shows the theme again, with a box highlighting another section. The score is marked with "RP cis" and "Z h" (Z for alto, h for horn). The tempo is marked "Andante maestoso (4/8)".

² About the possibilities of non-dogmatic work with a tone row also in NEDĚLKA, M. Z odkazu žáků Pavla Bořkovce. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2001. 121 p. ISBN: 80-7290-041-2. By using methods of Jan Klusák the author shows at first the strict serial order and later using constants.

³ this information is based on a consultation with Mga. Jan Vondráček, a puppeteer and a drama player from Divadlo v Dlouhé in Prague

⁴ the terminology is taken from the book *Novodobé skladebné smery v hudbě*

sion appear in the following 9.-17.bars, highlighted by countermovement of fingers of a right and a left hand. Tones *b* and *f sharp* function here as an elliptical bridge⁵ and enrich the tone row at its beginning and end. A principle of countermovement is used in double stops in fourths (perfect and augmented – respecting the material of a scale C major) in a right and a left hand – *Court*. The countermovement and the subsequent double stops represent – in a traditional puppet theatre approach – a movement typical for a couple (coming from opposite parts of the scene in countermovement, joint walk) and a movement of a bigger group („hopping“ of several attached puppets).

Also the next composition *A Sad Princess* is connected to serialism. In the left hand we find a five-tone theme in the first bar which continues in the second bar as its horizontal inversion. A fifth tone of the theme is a link for both variants of the theme which in this case functions again as an elliptical bridge and from which the already mentioned inversion originates. The same function is then realised also by the last tone of

the inversion, which is also at the same time a first tone of a subsequent basic theme. Using this technique the author created a basic eight-tone model which he strictly repeats during the whole composition. The sounding irregularity is then ensured by its integration into five-beat metre which then creates a compact eight-bar block which appears three times in the whole composition. An interesting fact of this „sad composition“ is the choice of the five-tone material from a major key.

The third composition *Pretentious and Cowardly Bridegrooms* offers in its first four bars a free repetition of a nine-tone theme in a classic sense of an antecedent and consequent of a period. In 5.-8.bars the theme is transformed on a principle of vertical dodecaphony.⁶ Also the subsequent devel-



⁵ The tone is not repeated and it is the first and the last tone at the same time – more in Kohoutek, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*, p. 105

⁶ more Kohoutek, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*, p. 103

opment of the composition shows the use of an antecedent and consequent of a period (bars 9 – 12 and 13 – 16), or countermovement (17– 23). In 23.bar we can encounter an improvisational element, which is in *Puppet Scenes* very rare.⁷

The fourth composition *A Sacrificial Procession to a Dragon* resembles by its nature (tempo Grave, half notes, four-beat metre, minor keys) a funeral march. The left hand plays ostinato in several figures, the right hand adds a melody in one or two voices.

The image displays a musical score for a piece titled "Grave e mesto (funeral)". The score is written for piano and is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system starts at measure 1 and ends at measure 5. The second system starts at measure 6 and ends at measure 10. The third system starts at measure 11 and ends at measure 15. The fourth system starts at measure 16 and ends at measure 20. The tempo/mood is indicated as "Grave e mesto". The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The left hand plays a continuous ostinato pattern, while the right hand plays a melody.

In the fifth composition *Victorious Honza* – staccato clusters appear in five-tone ambit in the left hand. The right hand is based on the serial principle again – theme of the note row (1.bar), theme in a shortened form (2.bar), retrograde inversion of the theme (3.bar), inversion and retrograde inversion of the shortened form of the theme (4.-5.bar). 6. and 7.bar is the same as

⁷ A creative (improvisational) broadening of a tone row and modes is covered by courses for teachers-pianists of music schools (ZUŠ) which are a part of the project GAUK 2004 The Piano Improvisation on a basis of Analysis of a Musical Work (the author of the project is Michal Nedělka). The improvisational approach to dealing with a tone row helps deeper and quicker understanding of a studied composition.

1.and 2.bar, 8.bar – inversion and retrograde inversion of the shortened form at the same time as countermovement of both hands.

Vivace duro (♩: 168)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

ff sempre

RP fis

ff

The sixth composition *Wedding Rejoicings* has a typical rotation of 3/8, 4/8 and 5/8 metre, the right and the left hand in a straight „swinging“ movement of perfect fourths and then in major and minor sixths. The „swinging“ movement again resembles the movement of a traditional puppet choreography.

Allegro leggiero, ben ritmico (♩: 122)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

p

mp

The last composition *A Lullaby for a Little Prince* is based on a principle of using two themes and their vertical inversions.



After two months, which are an optimal time for a complex study of the individual compositions, we can approach the final part of the project. It can be split up into two parts – a preparatory end and a presentation end. The preparation is again a meeting of the teacher and all seven young interpreters. Each of the pianists informs others about their „discoveries“, which stand now on a theoretical basis thanks to the preceding consultations with the teacher during individual lessons. For the acquisition of the new knowledge we use the presentation part of the project. We prepare a quasi „lecture“ with a ten-minute concert, meant not only for parents, but also for all pupils of music and art at the same school. This meeting may become an impulse for next projects for both music and art students.

Sources

KOHOUTEK, Ctirad. *Loutkové scény*. Cyklus klavírních skladiček pro děti. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. 02–267–73.

KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

NEDĚLKA, Michal. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2001. 121 s. ISBN: 80-7290-041-2.

SEDLÁČEK, Marek. K problému komunikace v artificiální hudbě XX. století. In *Musica viva in schola XVII*. Sborník prací PedF MU č. 165. Řada hudebně výchovná č. 17. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2001. ISBN 80-210-2765-7.

MACZELKA NOÉMI BÚCSÚBESZÉDEI ELHUNYT KOLLÉGÁINK SÍRJÁNÁL

Avasi Béla főiskolai tanár emlékére

Hihetetlennek tűnik számunkra, hogy Avasi Béla, a zenetudományok kandidátusa, főiskolai tanár, 80. évében váratlanul elhunyt. Nyugdíjba vonulása után is töretlenül dolgozott a hangrendszerek területén országosan is egyedülállónak tekinthető tudományos munkáján.

Avasi Béla Budapesten született, 1922. július 20-án. A tanári pálya iránti szeretetét még zeneakadémiai éveinek megkezdése előtt bizonyította, amikor *Vargán*, egy kis faluban – melyet még nyugdíjas éveiben is nagy szeretettel emlegetett - vállalt tanítói állást.

A Zeneakadémiát zeneszerzés szakon *Veress Sándor*, *Szabó Ferenc* és *Farkas Ferenc* tanítványaként kezdte, majd zenetudományi és népzene szakon folytatta *Kodály* és *Bárdos* növendékeként. 1953-tól 1961-ig a Néprajzi Múzeumban dolgozott népzene kutatóként *Gábor Éva*, *Lajtha László*, *Rajeczky Benjámin* és *Vargyas Lajos* munkatársaként.

1961-től 1973-ig a szegedi Tanárképző Főiskola Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai tanára volt. Kandidátusi disszertációját „A tonális válasz az európai műzenében” címmel védte meg. Számos tankönyvet és népzenei tanulmányt írt, utóbbiak az *Acta Ethnografica*, a *Studia Musicologica*, a *Néprajzi Értesítő*, a *Magyar Zene* c. folyóiratokban jelentek meg. Tankönyvei közül a „Zenetörténet II. – Rokokó, korai romantika, bécsi klasszika” címűt a mai napig országszerte használják. Közreműködött a *Zenei Lexikon* összeállításában, rendszeresen publikált a JGyTF Tudományos Közleményeiben. Népzenei lejegyzései a Magyar Népzene Tárában találhatók.

Zeneszerzői munkásságát olyan népzenei ihletésű művek fémjelzik, mint pl. „Lassú magyar és forgó”, vagy „Verbunkos a köszegi órajáték zenéjére”. Jelentősek dalai, melyeket *Ady* és *Petőfi* verseire komponált. *Juhász Gyula*: *Öregek altatója* c. versére kórusművet írt, több zongoradarabot is komponált. Műveit többnyire tanárkollégái mutatták be.

Külföldi tanulmányúton vett részt *Zwickauban* és *Brnoban*, ahol a tanárképzés céljairól és feladatairól tartott előadást. Nem csak a magyar népzeneben, hanem más népek zenéjében is járatos volt, pl. az ukrán népzeneről tartott előadást 1969-ben egy városi rendezvényen. Több előadás-sorozatot tartott *Bach*: *Wohltemperiertes Klavier* c. művének prelúdium és fűgáiról, valamint *Beethoven* művészetéről.

Felejtethetetlenek maradnak az Ének-zene Tanszék tudományos konferenciáin tartott előadásai, amelyek a közelmúltban hangzottak el.

Avasi Béla szakmai igényességét és segítőkészségét az Ének-zene Tanszék oktatói és hallgatói megőrzik emlékezetükben.

Az elhunytat 2002. április 30-án, kedden 9.45 perckor helyezik örök nyugalomra Budapesten, a Farkasréti temetőben.

Bárdi Sándor búcsúztatása

Tisztelt gyászolók, emlékezők, kedves kollégák, barátok!

A Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar és Ének-zene Tanszéke ismét gyászol. Rövid időn belül több kollégánkat veszítettünk el, s különös fájdalommal tölt el bennünket, hogy ma egykori tanszékvezetőnk, Bárdi Sándor búcsúztatásán kell részt vennünk. Szeretett és megbecsült oktatója volt ő tanszékünknek, akinek legfőbb célja a rá bízott ifjak nevelése, oktatása, pályájuk kibontakoztatása, életük segítése volt. Családjaként szerette ez ifjú muzsikusokat, családjaként viselte gondját a vezetésével működő tanszéknek. Rajongása az opera iránt a Szegedi Kisopera létrehozására inspirálta őt, megajándékozva az operamuzsika csodáival nem csak az együttes énekeseit, de az őket hallgató legkülönbözőbb közönséget is. Személyében kiváló muzsikust, szuggesztív operaénekest, odaadó tanárt, segítőkész embert veszítettünk el. Művészete igazi élményt jelentett mindannyiunk számára akár az operaszínpadon, akár oratórium- vagy dalénekesként lépett fel. Humanizmusa, értékítélete, a minőség iránti elkötelezettsége példaként áll előttünk. Ez év januárjában vehette át Szeged M.J. Város önkormányzatától az Életmű-díj kategóriában odaítélt Kölcsény-érmet, ezt megelőzően a Szegedért Emlékérmét. Munkásságát karunk a „Pro Iuventute” Kiváló dolgozó kitüntetéssel ismerte el. Két ízben kapta meg a Szocialista Kultúráért kitüntetést, pályája elején pedig a Magyar Rádió Énekversenyén 2. helyezést ért el. Hegedűsként kezdte muzsikusi pályáját, énekesként folytatta, s mint rendező, zenei vezető, énektanár és minden muzsikuskok segítője fejezte be életútját. Emléke bizonyosan tovább él azokban, akikkel együtt muzsikált, együtt tanított, a növendékekben, akiket tanácsaival látott el, és azokban, akik művészetét közönségként élvezhették.

Tanszékünk és Karunk mindent megtesz emlékének ápolása érdekében. Nyugodjék békében.

Szeged, 2009. május 18.

Dr. Mihálka György búcsúztatója

Tisztelt gyászolók, tisztelt emlékezők!

Szomorú szívvel vesszük tudomásul az elfogadhatatlant: ismét megfogatkoztunk. Mihálka György személyében egy nagyhatású kórusvezető távozott közülünk.

Jómagam 1968-ban ismertem meg őt, amikor a Tömörkény István Zeneművészeti Szakközépiskola tanulójaként a kórusában énekelni kezdtem. Bizony egyikünk sem gondolta, hogy 40 év elteltével a sírjánál gyászbeszédet kell mondanom. Akkor, diákként, örültünk, ha első feleségétől, szeretett Györgyikéjétől – aki matematikatanárunk volt – elkért 1-1 órát, hogy a közelgő szereplésekre plusz próbaidőt nyerjen.

1982-ben, amikor a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Ének-zene Tan-székén kollégák lettünk sem gondoltunk erre. Máig emlékszem, milyen jól esett, amikor azonnal felajánlotta a tegeződést. 1982-től 10 éven át voltam kórusának a zongorakísérője, és örömmel utaztam együtt velük a versenyekre és külföldi turnékra tapasztalatot és sikereket szerezve.

Az utak szervezésében nagy segítőre talált második feleségében, Szírotka Máriában, aki betöltötte azt az űrt, ami körülfogta őt Szentirmay Györgyike halála után.

Két családja is volt: első házasságából született orvos lányának, Györgyikének a családja, Imre veje és Miklós unokája Németországban, a másik itthon a második házasságából született jogász Gyurikával.

Mihálka György 1924. április 22-én született Kölcsén, Magyarország legkeletibb csücskében, az ukrán határtól 10 km-re. A Nyíregyházi Tanítóképző Liceumban végzett, majd Szegeden folytatta tanulmányait a Polgári Iskolai Tanárképzőben, ill. a Konzervatóriumban hegedű szakon Belle Ferencnél. Saját elmondása szerint hegedűművész szeretett volna lenni, ám ebben a háború, a hadifogság megakadályozta. 1947-ben szerezte meg magyar,- történelem,- ének szakos polgári iskolai, majd 55-ben a Kossuth Lajos Tudományegyetemen középiskolai tanári diplomáját. 1957 - 63 között Bárdos Lajos tanítványa volt, 60-tól 63-ig a budapesti Népművelési Intézet Esztétika tanfolyamát, majd 63 és 66 között Felsőfokú Karmagyképzőjét végezte el Párkai István irányításával. 1965 és 72 között zeneszerzést tanult Vaszy Vikortól.

Tanítói pályáját – szülőföldjére visszatérve – Fehérgyarmaton kezdte. 1948-ban egykori tanára, Szeghy Endre professzor javaslatára Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter Szegedre helyeztette. 52-ig az Al-

sóvárosi Általános Iskola tanára volt, majd a Kemény Nándorné Felsőfokú Tanítóképzőben tanított hegedűt és zongorát, vezetett énekkart és zenekart.

Első sikereit is itt érte el, 1955-ben a Tanítóképzők énekkari seregszemlájén kórusával I. díjat kapott. 1956-ban a szegedi egyetem adjunktusaként az egyetemi énekkar és a Collegium Artium zenei ismeretterjesztő sorozat vezetésére kérték fel, ugyanakkor a Bálint Sándor vezette Néprajzi Intézetben dolgozott. Feladata volt a szegedi táj népzenei hagyományainak összegzése és feldolgozása. Ennek a munkának eredményeként született meg doktori disszertációja a szegedi táj népzenejéről, amelyet Summa cum laude védett meg.

1959-től a szegedi Tanítóképző Intézet oktatója volt, majd annak 63-as megszűnése miatt előbb Szentmihálytelekre, majd a Tömörkény István Gimnáziumba került. Itt a magyar, történelem, lélektan, logika, ének, zenetörténet, szolfézs tárgyak tanítása, valamint zenei szakkör és énekkar vezetése tartozott a feladatai közé, csakúgy, mint az osztályfőnöki teendők ellátása.

1973-ban kapott kinevezést a Tanárképző Főiskola Ének-zene tanszéke-re, ahol 92-ig, nyugdíjba vonulásáig oktatott karvezetést és vezette az I. sz. Női Kart, mellyel jelentős sikereket ért el. Első díjak, Grande Prix-k Toursban, Middlesbroughban, Neerpeltben, Karditsában, koncertkörutak Olaszországban, Németországban, Svájcban, Franciaországban, Hollandiában, Finnországban, Svédországban és Szlovákiában, rádiófelvételek, TV-s szereplések. Ezt megelőzően a Tömörkény Gimnázium lánykarával is nagy sikereket ért el: Debrecenben a IV. Bartók Béla Nemzetközi Kórusversenyen első díjat, a BBC versenyén II. díjat, Szlovéniában nagydíjat kaptak.

Az Ének-zene tanszéken tanszéki csoportvezető volt, nagy lelkesedéssel osztotta meg tapasztalatait a hallgatókkal. Főiskolai tanári munkáját segítőként készítette el főiskolai jegyzetét „A magyar kórusmozgalom története” címmel. Korábbi elméleti munkái Szegedhez kötődtek: így „A szegedi táj népzeneje” címmel írott doktori disszertációja 1960-ban, a „Szegedi Népi hangszerek” c. dolgozata 62-ből, vagy az „Adatok Szeged város zenei múltjából” c. tanulmánya 1972-ből. Ugyancsak Szegedhez való erős kötődését példázza Szegedi Kantáta címmel írt oratorikus műve tenor szólóra, női karra és szimfonikus zenekarra. Zeneszerzőként még egy művet jegyez: az Európa – kantátát, melyet nem oly régen fejezett be. Már a cím is mutatja, hogy Mihálka György képes volt a megújulásra, felismerte az új irányvonalakat, lehetőségeket. Ennek köszönhető a családjával közösen létrehozott és működtetett művészeti iskolája is.

Nem csak iskolai kórusokat vezetett, állandóan volt felnőttkórusa is. A nevéhez fűződik a szegedi Általános Munkáskórus, a Szeghy Endre Peda-

gógus Női, Kar és a makói vegyes kar megalapítása. Ugyancsak nevéhez fűződik több kórusmű **ősbemutatója** vagy **magyarországi bemutatója**, mint pl. Vaszy Viktor 2 madrigálja, Vántus István: Tűz, te gyönyörű c. női kara, vagy Veljo Tormis: Őszi képek c. sorozata. Több szerző ajánlotta neki művét, így Hajdú Mihály 2 leánykarát Győre Sándor verseire, valamint Karai József Virágsírató c. női karát.

Munkásságának kiemelkedő eseménye volt a fentiekén kívül Bartók Béla összes egyzeneműkarának előadása 1992-ben Szegeden, Hódmezővásárhelyen és Makón, vagy az 1961-ben szervezett Bárdos Lajos-est, ahol a zeneszerző is közreműködött, ősbemutatóként vezényelve a Mihálka György kérésére Juhász Gyula Magyar ifjak c. versére komponált Szegedi jelhang c. művét.

Tudását alkalmá volt iskolai kereteken kívül is átadni: több meghívást kapott karvezetés – mesterkurzus tartására Szlovénia, Németország, Szerbia, Görögország, Olaszország, Spanyolország és Finnország városaiba. Meghívást kapott nemzetközi versenyek zsűrijébe is: Celjébe, Hannoverbe és Karditsába.

Mihálka György utolsó pillanatáig aktív volt, szervezett, hangversenyezt, újabbnál újabb ötleteket villantott fel. Kitüntetéseire, elismeréseire igen büszke volt. Legutóbb Szeged városától a Kölcsey-díjat, azt megelőzően Szeged város emlékérmét, a város Alkotódíját kapta. De alkotódíjat kapott Csongrád megye Önkormányzatától és több külföldi várostól is, mint Gifhorn, Limburg, Rheine, Emsdetten, Köln, Belgrád, Ljubljana, Celje, Smederovo. Az Oktatásügy Kiváló Dolgozója, A Haza Szolgálatáért Érdemrend, Miniszteri Dicséret, Szocialista Kultúráért, Pro Honor Meritis, a Fasang Árpád karnagyi díj és a Magyar Köztársasági Érdemrend kiskeresztjének birtokosa. A Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Professor Emeritusa, Celje város díszpolgára, a Bárdos Társaság elnökségi, a Kodály Társaság alapítótagja, a KÓTA elnökségének tb. tagja.

Kórusaival 10 országban szerzett 30 versenydíja és számos nagy sikerű hangversenye a Pedagógusképző Kar és Szeged város hírnevét öregbítette. Töretlen lelkesedéssel és energiával ismertette meg több, mint három ezer kórustagjával a zenei élmény mibenlétét, és kaput nyitott számukra az egykor még zárt Magyarországról Európa értékei felé. Eggyé vált kórusaival, a kórusmuzsikával, utolsó pillanatáig azokban létezett.

Emlékét kegyelettel megőrizzük.

Szeged, 2008. augusztus 18.

A szerzőkről

Mgr. Petra Bělohávková PhD

a Brno-i Masaryk Egyetem Pedagógiai Fakultás Zenei Tanszékének (Csehország) tanára

Dr. habil Csehi Ágota PhD

zongoraművész, a nyitrai Konstantin Egyetem Pedagógiai Fakultásának (Szlovákia) docense

Dr. Dombi Józsefné dr. CSc

a neveléstudomány kandidátusa, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének főiskolai tanára

Dr. Erős Istvánné dr.

az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

Dr. Gyémánt Csilla

az SZTE JGYPK főiskolai docense

Illés Mária

zenetörténész, az SZTE ZMK főiskolai adjunktusa

Dr. Blanka Knopová PhD

a Brno-i Masaryk Egyetem Pedagógiai Fakultás Zenei Tanszékének (Csehország) docense

Dr. Mgr.art. Judita Kučerová PhD

népzenekutató, zongoratanár, a Brno-i Masaryk Egyetem Pedagógiai Fakultás Zenei Tanszékének (Csehország) docense

Laczi Júlia

művésztanár, SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

Dr. Maczelka Noémi DLA

zongoraművész, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai tanára

prof. PeadDr. Michael Nedělka, Dr.

az Univerzita Karlova v Praze Pedagógiai Fakultás Ének-zene Tanszék professzora (Prága, Csehország)

Vincenzo Oliva

a Conservatorio „L. Perosi” Campobasso (Olaszország) tanára

Patrizia Prati

zongoraművész, a Conservatorio „L.Perosi” Campobasso (Olaszország) tanára

Sándor János

kétszeres Jászai Mari-díjas rendező, Érdemes művész, a Szegedi Nemzeti Színház ny. főrendezője

Szabadi Magdolna

az SZTE Juhász Gyula Gyakorló Általános Iskolája, Alapfokú Művészetoktatási Intézménye, Napköziotthonos Óvodájának tanára

Szabady Józsefné dr. CSc

a neveléstudomány kandidátusa, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének főiskolai tanára

Sziklavári Károly

az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének főiskolai tanársegéde

Varjasi Gyula

az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszékének főiskolai adjunktusa

Mellékletek

A tanszék eddigi kiadványai

A BAROKK KOR
INTERDISZCIPLINÁRIS MEGKÖZELÍTÉSE
A BACH ÉVFORDULÓ JEGYÉBEN

Tanulmánykötet

Szeged
2001

Tartalom:

Kamp Salamon: Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája

Jancsovics Antal: Korálfeldolgozások J. S. Bach műveiben

Frank Oszkár: A Bach prelúdiumok formálásmódja

Dombi Józsefné: A Bach reneszánsz kezdete

Meszlényi László: A barokk zene historikus elődása

Maczelka Noémi: Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével

Réz Lóránt: J. S. Bach: G-moll fantázia BWV: 542 harmóniavilága

Szabó Tibor: A barokk kultúrfilozófiája

Fáyné dr. Dombi Alice: Comenius és a sárospataki könyvkiadás

Pukánszky Béla: Gyermekfelfogás a barokk korban

Gyémánt Csilla: Barokk életérzés, barokk dráma- és színházművészet

Rákai Zsuzsanna: Széljegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához

Sziklavári Károly: Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban

TANULMÁNYKÖTET

AVASI BÉLA ÉS FRANK OSZKÁR
80. SZÜLETÉSNAPJÁRA

Szeged, 2002.

Tartalom:

Avasi Béla publikációi

Avasi Béla: Szűkített prim

Avasi Béla: A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban

Avasi Béla: A magyarországi tekerő hangkészlete

Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

Frank Oszkár: Debussy-prelűdök elemzése I–IV.

Frank Oszkár: Liszt szimfonikus művei

BARTÓK-VERDI

Tanulmánykötet

Szeged, 2002.

Tartalom:

Frank Oszkár: Bartók: Szvit op. 14.

Csehi Ágota: Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén

Maczelka Noémi: Bartók-Reschofsky: Zongora-iskola

Ordasi Péter: Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére

Rákai Zsuzsanna: „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. század első évtizedeiben

Stachó László: A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene kutatásban?

Altorjay Tamás: Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében

Sándor János: Verdi, az operaszínpad királya

Gyémánt Csilla: Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája

Dombi Józsefné: Verdi: Requiem

Dombi Alice: Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalom elemzés tükrében

Szabó Tibor: Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto

ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI

Tanulmánykötet

Szeged, 2003

Tartalom:

Dombi Józsefné: Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében

Erős Istvánné: Kodály-módszer, Kodály-konceptió, Kodály-filozófia

Dombi Józsefné: Schubert Zselizen

Frank Oszkár: A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése

Sándor János: Schubert és a színpad világa

Sziklavári Károly: Schubert hungarizmusai

Maczelka Noémi: Brahms, a zongoraművész- és tanár

Csehi Ágota: Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

Judita Kučerová: Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik

Wolfgang Zawichowski: Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern

Pirkko Martti: Allusions in Music for Advertising

Pirkko Martti: New Challenges of Music Education

Jane Solose: Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti

Kathleen Solose: Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no 1. of Nicolai Medtner

A ZENEI NYELV ÉS A TÁRSADALMI IGÉNY KÖLCSONHATÁSA

Tanulmánykötet

Szeged, 2005

Tartalom:

Yngve Ness: Die Romantische Ästhetik in Wagners „Tristan”

Wolfgang Zawichowski: Die Anfänge der Tanzmusik in Wien im 19. Jahrhundert

Judita Kučerova: Die Folkloreninspirationen und musikalisches Schaffen für Kinderchöre in der Tschechischen Republik

Bård Dahle: The music educational system in Norway with emphasis on Volda University College and the music communications subject

Esther Nott: The educational system in New South Wales, Australia

Csehi Ágota: Az instruktivitás és a népzene szerepe a képességfejlesztésben

Sándor János: Aki a zenét színekben álmodta

Ordasi Péter: Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei

Maczelka Noémi: A szegedi iskolarendszerű zongoraoktatás történetének összefoglalása

Dombi Józsefné: Liszt szegedi vonatkozású hangversenyei és átiratai

Frank Oszkár: Liszt Petrarca-szonettjei

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Frank von Biber (Jindřich Ignác František Biber) (1644. augusztus 12. – 1704. május 3.)

Rákai Zsuzsanna: Globalizáció és hagyomány – Az ideológia szimulációja

ZENE- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET

Tanulmánykötet

Szeged, 2006

Tartalom:

Cecilia Franchini: La generazione dell'ottanta; uno sguardo a Casella e Malipiero

Dorottya Marosvári: Bewegliche Klavierstunde

Maczelka Noémi: Az informatikai és kommunikációs eszközök szerepe a zenei nevelésben

Rákai Zsuzsanna: Mozart: F-dúr vonósnégyes KV. 590

Horváth-Varga Mónika: Mozart itáliai utazásai

Sándor János: Az első magyar operák Szegeden

Laczi Júlia: Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára

Ordasi Péter: Csodafiú-szarvas. Kocsár Miklós műve néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján

Erős Istvánné: A mai művészet hármass univerzuma

Stachó László: Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?

Dombi Józsefné: Liszt oroszországi hangversenyei

Sziklavári Károly: Vörösmarty és Liszt – Vörösmarty és a muzsika

Kovács Gábor: Tánc a farkas torkában. Az itáliai táncművelés Bethlen Gábor udvarában

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz Biber Missa Salisburgensis és Missa Bruxellensis műveinek összehasonlítása

MOZART-LISZT-BARTÓK

Tanulmánykötet

Szeged, 2007.

Erős Istvánné: Mozart-szerenádok, a Gran Partita (K. 361)
Sándor János: Fésületlen gondolatok Mozart két operája ürügyén
Judita Kučerová: Amadeus – Der Internationale Wettewerb für junge Pianisten bis 11 Jahre
Illés Mária: Liszt: Christus – Egy „Oratorio Latino” a XIX. században
Maczelka Noémi: Bartók Mozart-játéka és instruktív kiadványai
Csehi Ágota: Bartók műveinek és előadóművészetének fogadtatása Szlovákiában és Csehországban
Sziklavári Károly: Egy ifjúkori színtézis: a Kossuth szimfóniai költemény
Dombi Józsefné: Mozart, Liszt, Bartók hangversenytípusainak jellemzői
Szabady Magdolna: Szubjektív élmények a mentálhigiénié és a zenetanítás kapcsolatáról
Szabady Józsefné: A magyar nyelvű magánénekoktatás története nyolc város adatai alapján
Yngve Ness: The power of art
Kövári Réka: Zenetörténet és népzene – egy XVIII. századi cski ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjtésekben
Marosvári Dorottya: Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-dur (Analyse des zweiten satzes „Adagio”)
Vargasi Gyula: Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai
Ordasi Péter: Bartók Béla stílusának elemei Kocsár Miklós kórusművében (A tűzciterák [1973] című kórusműve alapján)
Pekka Viljanen: A new tradition for piano instruction in class teacher education. a study in computer enriched learning environments

A KODÁLY ÉVFORDULÓ HAZAI ÉS NEMZETKÖZI KULTÚRTÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI

Tanulmánykötet

Szeged, 2008.

Rákai Zsuzsanna: „Magyarország címere”
Sándor János: „Magyarnak lenni tudod mit jelent?” (Gondolatok a Háry Jánosról)
Ordasi Péter: A tengely rendszerű funkciós gondolkodás példái Kodály Zoltán műveiben
Dohány Gabriella: Spontán zenei affinitás mérése a középiskolások körében a Kodály-emlékévben
Dombi Józsefné: Kodály és Ránki zongoraművei
Erős Istvánné: Edward Elgar: E-moll csellóverseny (Op. 85)
Király Zsuzsanna: Aloha E-solfege. Research for the web music education
Hatice Onuray Egilmez: The ottoman military band “Mehter”
Hatice Onuray Egilmez: Uludag University Faculty of Education Music Education Department
Özgür Egilmez: Playing styles of traditional Turkish instrument (Baglama). According to reagions in Turkey
Maczelka Noémi: Kultúra és oktatás – az iskolai kultúráközvetítés néhány problémája (Ahogy én látom)
Vargay Adrienn Boldog Péter Dr. Béres András: Bemutatkozik a Mosolygó Kórház Alapítvány – a művészetek gyógyító hatása
Bagdy Emőke: Vitalitásgenerátorok
Stachó László: Bartók strófái

Szegedi Tudományegyetem
Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék és Diákköre

M e g h í v ó

**A tanszék megalakulásának
80. évfordulója alkalmából tartandó
ünnepségsorozatra,
melyet 2008. okt. 7-9 között rendezünk**

a Tanszék Hattyas u.10 sz. alatti épületének
821. termében

**A rendezvényt a Szegedért Alapítvány
támogatja.**

**A konferencia fővédnöke:
Prof. Dr. Galambos Gábor
egyetemi tanár, dékán**

**Program:
Október 7. kedd (Hattyas u. 10. 821.)
8 óra Konferencia**

**Október 9. csütörtök (Hattyas u.10. 821.)
8 óra Konferencia**

**14 óra Kerekasztal – beszélgetés
cseh, szlovák, francia, magyar résztvevőkkel**

**19 óra Hangverseny (Hattyas u. 10.)
Ünnepélyes zongoraavató
A hangversenyt megnyitja:
Prof. Dr. Galambos Gábor
egyetemi tanár, dékán**

**A Prekonferenciát megnyitja:
Dr. Homor Géza főiskolai docens,
dékán-helyettes**

Elnök:

Dr. Maczelka Noémi főiskolai tanár

- 8.10** Dr. Kovács Gábor: A reneszánsz zene éve
8.30 Varjasi Gyula: Mufutt mise jellemzői
8.50 Dr. Gyémánt Csilla: Mátyás király, mint operai hős – Erkel: Sarolta c. operája a Szegedi Nemzeti Színház színpadán
9.10 Laczi Júlia: Déryné szekeren gördülő opera

9.30 Szünnet

Elnök:

Dr. Erős Istvánné főiskolai docens

- 10.00** Szabadi Magdolna: A kreativitás a zenepedagógia szolgálatában
10.20 Rákai Zsuzsanna: A XX. század eleji magyar zenekritika zenesztétikai háttere
10.40 Dr. Dombi Józsefné: Kortárs zeneszerzők hatása Dr. Szeghy Endre, Szendrei Imre és Dr. Mihálka György munkásságára

A Konferenciát megnyitja:

Dr. Tóth Szergj

főiskolai tanár, dékán-helyettes

Elnök:

Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár

- 8.10** Dr. Maczelka Noémi: Rév Livia művészete
8.30 Dr. Erős Istvánné: Zenepedagógiai kutatások az Ének-zene Tanszéken

8.50 Sándor János: A szegedi operajátszás 1800-tól a közház megnyitásáig
9.10 Illés Mária: „Tiszta hangok” Vántus István saját hangrendszerére támaszkodó műelemzései

9.30 Szünnet

A szünnetben a tanszék új kiadványát bemutatja

Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai tanár

Elnök:

Szabadyé Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár

10.00 Rozgonyi Éva: Kardos Pál

Liszt-díjas karnagy élete és munkássága
10.25 Dr. Csehi Ágota: A népzene szerepe Eugen Suchoň instruktív műveiben- a zeneszerző születésének 100. évfordulója alkalmából
10.50 Dr. Judita Kučerová: Leoš Janáček's Verdienste um musikalisches Schulwesen in Bruno

11.15 Dr. Blanka Knopová: Böhmische Tänze von Bedřich Smetana und ihre Applikation in der Erziehung

11.40 Szünnet

Elnök:

Laczi Júlia művésztanár

- 12.00** Marina Primachenko: Liszt's Gastreise in Russland
12.25 Szabadyé Dr. Békési Magdolna: Emlékezés Szatmári Gézára
12.45 Sziklavári Károly: Tisza-kultusz az irodalomban és zenében

2008. október 9. csütörtök 19 óra
SZTE JGYPK ének-zene Tanszék hangversenyterme (Hattyas u. 10.
821. terem)

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar
Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

**A tanszék megalakulásának 80. évfordulója alkalmából tartandó
ünnepségsorozat zongoraavató hangversenye**

A hangversenyt megnyitja és a Boston zongorát átadja:
Prof. Dr. habil Galambos Gábor
egyetemi tanár, dékán

Vendégművész: **Marina Primachenko** (Schola Cantorum – Paris)

Műsor:

- J. Brahms: 6. magyar tánc
zongora: Joóbné Czifra Éva
Dombiné Kemény Erzsébet
- Avasi Béla: Stílus tanulmány
Cseng az élet
ének: Szabadyné Békési Magdolna
zongora: Maczelka Noémi
- F. Chopin: Forradalmi etűd (c-moll, op.10.no.12.)
zongora: Maczelka Noémi
- W. Bargiel: Adagio
gordonka: Pukánszky Béla
zongora: Dombiné Kemény Erzsébet
- A. Borogyin: Igor herceg – Igor áriája
ének: Németh József
zongora: Maczelka Noémi
- M. Ravel: Gaspard de la nuit – Ondine Scarbo
zongora: Marina Primachenko (Lyon)

A műsort Laczi Júlia művésztanár ismerteti.

Tartalomjegyzék

<i>Dombi Józsefné:</i> Konferenciák és kiadványok történeti összefoglalása	5
<i>Erős Istvánné:</i> ZENEPEDAGÓGIAI KUTATÁSOK AZ ÉNEK-ZENE TANSZÉKEN	11
<i>Sándor János:</i> EUTERPÉ TESZPISZ KORDÉJÁN AVAGY OPERAJÁTSZÁS AZ ÁLLANDÓ SZÍNHÁZ FELÉPÍTÉSE ELŐTT	15
<i>Laczi Júlia:</i> DÉRYNÉ SZEKERÉN GÖRDÜLŐ OPERA	23
<i>Gyémánt Csilla:</i> MÁTYÁS KIRÁLY, MINT OPERAI HŐS – ERKEL: SAROLTA C. OPERÁJA A SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ SZÍNPADÁN	30
<i>Maczelka Noémi:</i> RÉV LÍVIA MŰVÉSZETE	40
<i>Szabady Józsefné:</i> MI A TITKA? SZATMÁRI GÉZA ZENESZERZŐ ÉLETÚTJÁT BEMUTATÓ EMLÉKKÖTET BEMUTATÁSA	43
<i>Dombi Józsefné:</i> A KORTÁRSZENE SZEREPE A TANSZÉK TÖRTÉNETÉBEN	48
<i>Csehi Ágota:</i> A NÉPZENE SZEREPE EUGEN SUCHOŇ INSTRUKTÍV JELLEGŰ MŰVEIBEN	55
<i>Illés Mária:</i> „TISZTA HANGOK” – VÁNTUS ISTVÁN SAJÁT HANGRENDSZERÉRE TÁMASZKODÓ MŰELEMZÉSEI	60
<i>Szabadi Magdolna:</i> KREATIVITÁS A ZENEPEDAGÓGIA SZOLGÁLATÁBAN	69
<i>Sziklavári Károly:</i> SZEMELVÉNYEK A TISZA-KULTUSZ IRODALMI ÉS ZENEI PÉLDÁIBÓL	73
<i>Varjasi Gyula:</i> GEORG MUFFAT MISÉJE	87
<i>Judita Kučerová:</i> LEOŠ JANÁČEKS VERDIENSTE UM MUSIKSCHULWESEN IN BRNO	93
<i>Blanka Knopová:</i> BÖHMISCHE TÄNZE VON BEDŘICH SMETANA UND IHRE APPLIKATION IN DER ERZIEHUNG	98
<i>Patrizia Prati:</i> LA MÚSICA PARA PIANO DEL SIGLO XX	105
<i>Vincenzo Oliva:</i> GLI INTERVALLI MUSICALI	112
<i>prof. Paed Dr. Michal Nedělka, Dr.:</i> EUROPÄISCHE INSPIRATIONEN FÜR DEN KLAVIERIMPROVISATIONSUNTERRICHT	122
<i>Petra Bělohávková – Martin Ptáček:</i> PLAYING WITH PUPPETS	130

XA 94682

Maczelka Noémi búcsúbeszédei elhunyt kollégáink sirjánál:	137
Avasi Béla főiskolai tanár emlékére	138
Bárdi Sándor búcsúztatása	139
Dr. Mihálka György búcsúztatója	
A szerzőkről	143
Mellékletek	145

EGY - m



X 99443